EUPHORION

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURGESCHICHTE

BEGRÜNDET VON AUGUST SAUER ERNEUERT VON HANS PYRITZ

IN VERBINDUNG MIT RAINER GRUENTER u. WALTHER KILLY

HERAUSGEGEBEN VON RICHARD ALEWYN

UNIVERSITY OF ILLINOIS
LIBRARY
OCT 19 1959
CHICAGO

DRITTE FOLGE

53. BAND 2. HEFT

HEIDELBERG 1959

CARL WINTER · UNIVERSITÄTSVERLAG

INHALT DES ZWEITEN HEFTES

Ferdinand Urbanek (Hildesheim), Zur Datierung der Kaiserchronik. Entstehung — Auftraggeber — Chronologie 113
Wolfgang Mohr (Tübingen), Tristan und Isold als Künstlerroman 153
Helmut Sembdner (Stuttgart), Neuentdeckte Schriften Heinrich von Kleists 175
Fritz Schalk (Köln-Braunsfeld), Karl Kraus und die Satire. Bemerkungen über die Neuausgabe der Gesammelten Werke von Karl Kraus 195

Miszellen

Gerd Bauer (Köln), Zu Heinrich von Morungen 139, 19 219

Besprechungen

Werner Kraft, Karl Kraus. Beiträge zum Verständnis seines Werkes (besprochen von Fritz Schalk) 223
Adrien Robinet de Clery, Rainer Maria Rilke. Sa vie, son œuvre, sa pensée (besprochen von Eva Maria Lüders) 226

REDAKTIONELLE BEMERKUNGEN

Redaktion: Berlin-Dahlem, Boltzmannstraße 3. Verlag: Heidelberg, Lutherstraße 59.

Der „Euphorion" erscheint viermal jährlich im Gesamtumfang von mindestens 28 Bogen. Preis des Einzelheftes DM 10,—, des Jahrgangs DM 36,—. Sonderpreis für Studenten (bei direkter Bestellung beim Verlag) DM 28,80. Sonstige Bestellungen bei jeder Buchhandlung. Abbestellungen nur mit einmonatiger Kündigungsfrist zum Jahresschluß.

Manuskripte nur nach vorheriger Vereinbarung erbeten. Für unverlangte Einsendungen wird nicht gehaftet. Diese können nur gegen Erstattung des Portos zurückgesandt werden. Für die technische Einrichtung der Manuskripte ist ein Merkblatt maßgebend, das bei der Redaktion erhältlich ist. Die Mitarbeiter bekommen von ihren Beiträgen zwanzig unberechnete Sonderabzüge, bis zu dreißig weitere gegen Erstattung der Selbstkosten.

Besprechungsexemplare bitte ausschließlich an die Redaktion. Rücksendung unverlangter Veröffentlichungen, die nicht angezeigt werden können, erfolgt nur gegen Rückporto.

Alle Rechte, auch das der Übersetzung in fremde Sprachen, vorbehalten. Printed in Germany.
Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft.

Satz und Druck:

Carl Winter, Universitätsverlag, gegr. 1822, GmbH., Heidelberg, Abteilung Druckerei

Zur Datierung der Kaiserchronik

Entstehung – Auftraggeber – Chronologie

von

Ferdinand Urbanek (Hildesheim)

Die *Kaiserchronik*[1] (im folgenden zu *Kchr.* abgekürzt) nimmt als eines der bedeutendsten, wenn nicht als das bedeutendste, jedenfalls aber einflußreichste deutschsprachige Werk seiner Zeit eine besondere Stellung in der Geschichte sowohl der Literatur als auch der Historiographie ein. Sie bildet in mehrfacher Hinsicht etwas vollkommen Neues und wird dadurch wegweisend für die Literaturentwicklung der folgenden hundert Jahre. „Es ist vielleicht der Augenblick unserer Dichtungsgeschichte, in dem das Neue am ungehemmtesten und unerwartetsten einbricht, ein vollkommener Umbruch"[2]. Um so dringender ist deshalb eine möglichst genaue, fest gegründete Datierung dieses im wörtlichen Sinne epochemachenden Werkes.

Daß es, wie bekannt, in oder in der Nähe von Regensburg verfaßt wurde, geht aus seiner Huldigung und der genauen Kenntnis dieser Stadt, deren Geschichte und der mit ihr verbundenen bedeutenden Persönlichkeiten, ferner aus der (höchstwahrscheinlichen) Verwertung von Manuskripten aus der St. Emmeramer Klosterbibliothek in Regensburg und aus anderen Umständen hervor[3]. Um nun die Entstehungszeit der *Kchr.* herauszufinden, müssen zuerst die noch ungeklärten Fragen nach ihrer Entstehungsweise und nach ihrem mutmaßlichen Auftraggeber beantwortet werden.

1. Entstehung und Verfasser

Die Hauptquelle für die eigentlich historischen Angaben der *Kchr.* – schlechtweg *chronica* genannt zu Beginn des Werkes – bestand wahrscheinlich in nichts anderem als in einer jener lateinischen chronologischen Kaiser- und Papstlisten mit Vermerk über deren Regierungszeit nebst kurzer Erwähnung herausragender Ereignisse, wie sie häufig in dieser Zeit zusammengestellt worden sind[4]. Das ergibt sich nicht nur aus der bei jedem Herrscher ausnahmslos mitgeteilten Dauer seiner Regierung, sondern auch aus dem Prolog der *Kchr.*, der in übernommener Programmatik eine Geschichtsschreibung *von den babesen und von den chuningen* vorgibt, während die *Kchr.* in Wirklichkeit doch die Geschichte *von den chuningen* und nicht die der Päpste gibt.

[1] *Die Kaiserchronik eines Regensburger Geistlichen*, hrsg. v. E. Schröder, Hannover 1892; in: Mon. Germ. Hist. – Scriptorum qui vernacula lingua usi sunt. T. I, Deutsche Chroniken, 1. Bd. (= SK).

[2] H. Schneider, *Geschichte d. deutschen Dichtung nach ihren Epochen dargestellt*, Bd. 1, Bonn 1949, S. 61.

[3] Vgl. H. Welzhofer, *Untersuchungen über die deutsche Kaiserchronik*, München 1878, S. 16ff. – SK, Einleitung, S. 46ff.

[4] Über weitere Quellen siehe SK, S. 69.

Die wichtigeren Teile der *Kchr.* jedoch – mehr als zwei Drittel des Ganzen umfassend – bilden die Legenden und Erzählungen, die in den Abriß der Kaisergeschichte eingeflochten sind. Die unterschiedlichen Charakteristika der getrennten Einzelgeschichten, wie z. B. die hochentwickelte Vers- und Stilgewandtheit der Crescentia-Novelle, die volkstümlichen Elemente in der Art des Heldenepos in der Adelger-Ballade, die Neigung zu höfischer Haltung und höfischen Vorstellungen in der Geschichte von Lukretia oder die dem spätgriechischen Familienromanen entnommenen Motive der Faustinian-Legende haben dahin geführt, nicht einen, sondern eine Mehrheit von Verfassern für das Gesamtwerk anzusetzen. Aufgestellt wurde diese Hypothese zuerst von Edward Schröder[5], der zumindest zwei Autoren, K1 und K2, annahm. Diese Annahme schien durch das Schlußgebet der Silvester-Legende, V. 10619ff., bestätigt zu werden, wenn sie nicht vielmehr darauf gründete. An dieser Stelle fordert der Verfasser seine Leser auf, für die Seele des Mannes zu beten, *der des liedes alre êrist began* und der, wie Schröder behauptet, jetzt *ante tronum dei* ist, wo *Silvester ... ist im genaedeclîchen bî* (V. 10626). Das heißt, der erste Verfasser (K1) soll gestorben sein, und ein anderer, Schröders K2, der dieses Bittgebet für den Verstorbenen eingeflochten hätte, soll das Werk überarbeitet und vollendet haben. Im Hinblick auf die sprachliche Einheit der Chronik und das Nichtvorhandensein unabhängiger Versionen der darin enthaltenen Einzelgeschichten vor der *Kchr.* wurde die sonst so heterogen anmutende Komposition des Werkes in letzter Zeit meist als eine „Gemeinschaftsarbeit Regensburger Geistlicher“[6] aufgefaßt. Man dachte dabei doch wohl an mehr als zwei Autoren. Diese durch keinerlei Argumente gestützte Ansicht scheint heute die opinio communis zu sein.

Es stimmt, zwischen einigen Teilen der *Kchr.* besteht ein beträchtlicher Unterschied des Charakters und des Tones. Aber weist diese Heterogenität notwendig auf eine Gemeinschaftsarbeit? Kann sie nicht eher auf mannigfach verschiedene Quellen, deutsche wie lateinische, zurückgeführt werden, die dann von einem Verfasser verwendet wurden? In diesem Fall wäre es von ihm ja nicht anders als zu erwarten, daß er bei der Übertragung und der neuformenden Bearbeitung der verschiedenen Quellen deren besonderen Charakter und geistigen Gehalt jeweils mehr oder weniger übernimmt, bzw. sich daran angleicht. Diese Annahme ist die nächstliegende, die natürliche, gerade auch im Hinblick auf literarisches Schaffen im 12. Jahrhundert. Bis für die alte Hypothese keine zwingenderen Argumente vorgebracht werden, sollte sie daher aufgegeben

[5] SK, S. 59ff.

[6] H. de Boor, *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Teil 1, München 1949, S. 217 (= BG). – Vgl. ebenso E. Scheunemann, *Verf.-Lex.*, II, Sp. 740. – E. Sitte, *Die Datierung von Lamprechts Alexander*, Halle 1940, S. 77 (Hermeae 35). H. Schneider, *Heldendichtung, Geistlichendichtung, Ritterdichtung*, Heidelberg 1943, S. 180. – E. F. Ohly, *Sage und Legende in der Kaiserchronik. Untersuchungen über Quellen und Aufbau der Dichtung*, Münster 1940, S. 24, 239. (In diesem Werk wird die These nur mit offensichtlicher Einschränkung vertreten.)

werden. Was das Gebet vom Ende der Silvester-Legende, V. 10619ff., betrifft, so muß es als des Dichters Anflehung für das ewige Heil seiner eigenen Seele verstanden werden. Es ist ja bekannt, für wie wichtig der mittelalterliche Dichter solch eine Fürbitte seitens seiner Leser- und Hörerschaft für seine *arme sêle* hielt und wie häufig er daher darum bat. Statt E. Schröders Lesart *Silvester ... ist im genaedeclîchen bî ante tronum dei* ist V. 10626 also zu lesen *...stê (sî) im genaedeclîchen bî*, wie es in der Tat auch in drei Handschriften steht[7]. Formal wäre zudem der eine Indikativ „ist" neben den zwei Konjunktiven dieses Satzes ziemlich unangebracht. In allen anderen Gebeten dieser Art innerhalb der *Kchr.* finden wir den durchgehenden Gebrauch des Konjunktivs bei dieser Konstruktion, niemals den Indikativ. Schließlich dürfte in der Literatur jener Zeit kein Zeugnis für ein ähnliches Gebet eines Dichters für seinen Dichterkollegen zu finden sein. Selbst dann, wenn es – entgegen aller Wahrscheinlichkeit – solch ein Gebet für jemand anderen wäre, würde dies immer noch nicht die Existenz eines zweiten Autors der *Kchr.* beweisen; es wäre dann lediglich auf einen Verfasser verwiesen, der eine deutsche Silversterlegende *alre êrist* geschrieben, bevor sie unser Chronist übernommen und vollendet hätte. Das Gebet bildet also kein Argument für zwei (oder mehr) Autoren der *Kchr.*

Die Annahme nur eines Verfassers ist nicht nur in sich wahrscheinlicher, sie wird auch noch durch einige Beobachtungen gestützt. Zunächst spricht die durchgehende Einheitlichkeit von Sprache und Wortschatz dafür. Selbst bei einer Gemeinschaftsarbeit sollte man wenigstens gering voneinander abweichende Spuren einzelner Verfasserindividuen unterscheiden können, namentlich im Reimgebrauch. Statt dessen aber treffen wir die gesamte *Kchr.* hindurch auf einen einheitlichen Reimgebrauch und eine einheitliche Reimtechnik[8]. So finden sich z. B. Reime von Stammsilbe auf Endsilbe, die in zahlreichen Gedichten jener Zeit nicht mehr verwendet wurden[9], gleichmäßig über das ganze Werk verteilt[10]. Ebenso erscheinen die Reime auf Endungs-ô (-ô : -ô), die nach

[7] Vgl. C. v. Kraus, *Deutsche Gedichte des 12. Jahrhunderts*, Halle 1894, S. 116, Anm. 1. E. F. Ohly, o. c., S. 22ff.

[8] Abgesehen von dem Abschnitt über *Crescentia* (vgl. C. Wesle, *Frühmhd. Reimstudien*, Jena 1925, S. 103 ff. [Jenaer Germ. Forsch., H. 9]). Aber die Legende ist die einzige in der *Kchr.*, bei der wir mit einem gewissen Grad von Wahrscheinlichkeit eine Quelle in deutscher Sprache nachweisen können. Diese jedoch wird nicht in bayrischer, sondern wahrscheinlich in einer südwestdeutschen Mundart geschrieben worden sein, wie die Reime, besonders die auf -ô:-uo (11974. 12024. 12214. 12665.), die sonst in der ganzen *Kchr.* nicht erscheinen, ersichtlich machen. Eine solche Quelle kann aus der *Crescentia* der *Kchr.* und der *Kolmarer Crescentia* rekonstruiert werden. (Vgl. C. Röhrscheidt, *Studien zur Kaiserchronik*, Diss. Göttingen 1907, S. 82–111.) In diesem Falle könnte daher unser Chronist eine deutsche Legendenfassung der *Crescentia* eingefügt haben, ohne größere Änderungen an ihrer Struktur und Reimsetzung vorgenommen zu haben.

[9] Nicht z. B. in *Von Christi Geburt*, im *Mittelfränkischen Legendar*, *St. Paulus*, *Tundalus*, Wernh. v. Niederrhein, *Albanus*, *Tobias* und *Alexander* vom Pfaffen Lamprecht, *Rittersitte*, Heinrich von Melk, Heinrichs *Litanei*.

[10] V. 323, 877, 980, 1292, 1870, 2501, 2569, 2579, 2675, 2977, 3301, 3597, 3915, 4149, 4593, 4673, 4719, 4933, 5383, 5579, 5711, 5863, 6564, 7434, 7596, 7598, 7980, 8142, 8160, 8184, 8268, 8356, 8561, 8656, 9786, 9938, 10189, 10846, 10916, 10920, 11046, 11181, 11202, 11228, 11446, 11458, 11466, 11876, 11916, 12413, 12469, 12487, 13577, 14264, 14649, 14835, 15616, 15754, 15766, 15946, 16050, 16770, 17260.

E. Schröder[11] vor dem letzten Drittel des 12. Jhs. nur selten auftreten, gleichmäßig über die ganze Chronik verbreitet (dô: sô: frô: drô: deô: Namen auf -ô)[12].

Andere Erscheinungen der Reimtechnik und des Reimgebrauchs ziehen sich ebenso einheitlich über die gesamte *Kchr.* Das Gleiche gilt für den Gebrauch von 80 von mir gesammelten Redewendungen und literarischen Formeln, die nach meiner Zählung 260mal in der *Kchr.* vorkommen. Außerdem sind 15 auffallende Textparallelen des chronistischen Teiles mit Stellen aus einer der sechs großen erzählenden Episoden der *Kchr.* oder mit Stellen aus dem chronistischen Teil selber ein Hinweis auf die Arbeit nur eines Autors: durch thematische oder Reim-Assoziationen veranlaßt, wiederholt er frühere Verse seiner eigenen Feder.

So gleichen sich textlich:

1)	*Kchr.*, V.	573f. + 577f.	(*Annolied*)	V.	5267–70
2)	„ „	1783f. / 4047–50	(*Faustinian*)	„	705f.
3)	„ „	1385–88.	„	„	16092–95
4)	„ „	4403f	(*Lukretia*)	„	5285f.
5)	„ „	7018–21.	(*Adelger*)	„	5253–55
				„	15252–55
6)	„ „	7812–14	(*Silvester*)	„	690–93
7)	„ „	8464f.	„	„	15690f.
8)	„ „	8500–03	„	„	11274–77
9)	„ „	9392f.	„	„	889f.
10)	„ „	10065f.	„	„	5188f.
11)	„ „	145f.	(chronist. Teil)	„	11154f.
12)	„ „	5278f.	„	„	14030–35
13)	„ „	5525–28.	„	„	15282–85
14)	„ „	6441f.	„	„	13538f.
15)	„ „	7408f.	„	„	15280.

Bedenkt man nun noch die anderen hier vorgebrachten Argumente zugunsten eines einzigen Dichters der *Kchr.* und andererseits die aufgezeigten Schwierigkeiten, die die Hypothese einer Verfassermehrheit enthält, so wird man von der Vorstellung der Chronik als einer „Gemeinschaftsarbeit Regensburger Geistlicher" absehen müssen, jedenfalls solange, bis zwingendere Gründe dafür vorgebracht werden, falls dies möglich sein sollte[13].

[11] *Reimstudien* II, Göttingen 1918, S. 423 (Göttinger Nachr., phil.-hist. Kl.).

[12] V. 287, 1135, 1345, 2191, 2595, 2611, 2841, 2959, 3111, 3595, 3951, 4033, 4193, 4415, 4563, 4847, 4857, 5509, 5701, 6039, 6129, 7282, 7436, 8322, 8370, 9056, 9202, 9209, 9442, 9458, 9547, 9732, 9860, 9920, 10343, 10335, 10439, 10770, 10984, 11062, 11282, 12199, 13257, 13431, 13671, 13946, 13955, 13981, 14260, 14312, 14320, 14350, 14370... (der Name *Otô*) 14929, 15358, 15430, 15852, 15912, 15932... (*Otô*) 15988, 15996, 16134, 16392, 16454, 17230.

[13] Obwohl auch E. F. Ohly, o. c., immer noch an eine „Verfassermehrheit" (S. 239), an eine „lebensgemeinschaftliche Einheit der an der Kchr. unter meisterlicher Führung gemeinsam Schaffenden" (S. 24) glaubt, so gelangt er doch zu Ergebnissen, die im übrigen durchaus mit den hier erreichten übereinstimmen. Immer wieder betont er „die Einheit der Konzeption und des Verfahrens im Einzelnen" (S. 239) und den einheitlichen „Kompositionswillen" die

2. Der Auftraggeber

Die Datierung der *Kchr.* ist, wie sich vermuten läßt, engstens mit der Frage nach ihrem Auftraggeber verknüpft. Ein solcher muß fest mit der alten Bischofsstadt Regensburg verbunden (siehe S. 113) und ein Freund der Welfen gewesen sein; letzteres muß aus den Huldigungen, namentlich Heinrich dem Stolzen gegenüber, und aus der gesteigerten Beachtung des Chronisten für die Welfen sowie aus seinen scharfen Worten gegen ihre Widersacher gefolgert werden.

Die Erfüllung dieser Bedingungen und besonders die Verwertung des in Siegburg bei Köln gedichteten *Annoliedes* in der *Kchr.* könnten auf Bischof Kuno als Gönner deuten. Dieser nämlich, ein geborener Regensburger, war vor der Weihe zum Bischof seiner Heimatstadt im Jahre 1126 Abt des Klosters zu Siegburg, und zwar von 1105–1126[14]. Während dieser Zeit oder kurz zuvor wurde dort das *Annolied* verfaßt. Kuno, so wird behauptet, hätte das *Annolied* von Siegburg mit nach Regensburg gebracht, als er hier 1126 Bischof wurde. Er hätte dann den Auftrag zur Abfassung der deutschen *Kchr.* gegeben, weil er eine vollständigere Darstellung der Weltgeschichte anstrebte als die in der historischen Einleitung des *Annoliedes* enthaltene. Diese hätte den Anstoß zu jener gegeben. Tatsächlich wurde der historische Teil des *Annoliedes* ja auch in die *Kchr.* aufgenommen (v. 270–660)[15]. Eine solche Argumentation ist soweit ganz plausibel. Dennoch führt sie zu nichts: Bischof Kuno starb bereits 1132, während der historische Bericht der *Kchr.* bis 1147 führt, 15 Jahre über seinen Tod hinaus! Neben anderen, später anzuführenden zwingenden Gründen gegen die Abfassung der Chronik zu Lebzeiten Kunos sprechen u. a. auch die fortschrittliche Vers- und Reimtechnik der Crescentia- sowie die höfischen Töne in der Lukretia-Erzählung gegen eine so frühe Datierung.

Es ist nicht einmal wahrscheinlich, daß Kuno auch nur die Anregung zu diesem Werk gegeben hat, denn die vorgegebene Kausalbeziehung zwischen *Kchr.* und *Annolied* kann mit Fug bezweifelt werden. Wenn nämlich der Autor der *Kchr.* das Lied gekannt hätte, warum verwendet er dann nicht dessen zweiten, den Hauptteil mit der vita des hl. Anno? Er hat doch sonst viele Heiligenviten in seine Chronik einbezogen. Anno jedoch wird nicht einmal erwähnt, auch nicht mit einem Wort! Die Absenz seiner vita, ja überhaupt seines Namens, ist weder mit der Verwertung des *Annoliedes* durch den Chronisten noch mit der Bestellung der *Kchr.* durch Bischof Kuno, den früheren Abt des Anno-Klosters in Siegburg, vereinbar.

gesamte Chronik hindurch, der im Aufbau des Werkes überall Entsprechungen und sinnbezogene Verbindungen bildet. „Ohne einen schöpferischen Dichter, der den Aufbau und die für die Auswahl und Gestalt der Episoden maßgebende Idee dieses Werkes entwarf, ist die Entstehung der Kchr. nicht zu denken... In keinem Falle hat der Dichter fertiggeformte Stoffe bloß ausschreibend ohne eigene Bearbeitung übernommen" (S. 234).

[14] Vgl. F. Janner, *Gesch. d. Bischöfe von Regensburg*, Bd. II, Regensburg 1884, S. 5 ff.

[15] Vgl. SK, S. 51 ff. – E. Scheunemann, *Verf.-Lex.*, II, Sp. 740.

Wahrscheinlich benutzte der Chronist nur die Quelle der historischen Einleitung des *Annoliedes*, nicht das *Annolied* selbst[16]. Es liegt also kein zwingender Grund vor, Kuno in irgendeine Beziehung zur *Kchr.* zu setzen. Er wird ja bei der Darstellung seiner Epoche auch nicht von ihr erwähnt, wie es doch zu erwarten gewesen wäre, hätte er die Chronik in Auftrag gegeben oder auch nur inspiriert. Sein Nachfolger auf dem Bischofsstuhle wird sehr wohl von ihr erwähnt.

Die Art und Weise dieser Erwähnung Heinrichs von Wolfratshausen, Bischofs von Regensburg von 1132 bis 1155, jedoch schließt ihn von vornherein ganz sicher als Auftraggeber der *Kchr.* aus. Er wird nämlich V. 17185 ff. sarkastisch und aufs bitterste getadelt (siehe dazu S. 147 f.), weil er – ein enger Freund der Babenberger und der Hohenstaufen – die Wahl des Welfenfürsten Heinrich des Stolzen zum deutschen König im Jahre 1137 vereitelt hat[17]. Der Bischof war ein Mitglied des berühmten Hauses von Diessen, das seit je den Welfen feindlich gesonnen war. Für seine, Bischof Heinrichs persönliche Welfengegnerschaft gibt es viele Zeugnisse. Er selbst zog 1132 gegen Heinrich d. Stolzen, der in der *Kchr.* so rühmend hervorgehoben wird, zu Felde. Nach dem Tode Heinrichs d. Stolzen 1139 übertrug der Bischof seine Feindschaft auf Heinrichs Bruder Welf VI., das nachfolgende Oberhaupt der Welfen[18]. Als Mäzen der welfenfreundlichen *Kchr.* kommt Bischof Heinrich v. Wolfratshausen daher nicht in Frage.

Auf der Suche nach dem richtigen Auftraggeber wäre sodann an das berühmte Kloster St. Emmeram in Regensburg mit seiner reichhaltigen Bibliothek und seiner langen literarischen Schreibertradition zu denken (Otloh, Arnolt, *Vita Henrici IV*, Bischof Arbeos *Vita St. Emmerami*, deren metrische Revision etc.)[19]. Mehrere Gründe aber stehen in diesem Punkte gegen das Kloster. Erstens findet sich keine vita des hl. Emmeram in der *Kchr.*, während das Leben und die Taten anderer Heiliger in langatmiger Breite beschrieben werden. Dabei gab es doch die bekannte lateinische vita des hl. Emmeram, von Bischof Arbeo von Freising 770–72 geschrieben. Das Kloster besaß diese vita in mehreren Versionen. – Zweitens betrifft die kurze Erwähnung St. Emmerams in der *Kchr.* (V. 15556 ff.) gar nicht so sehr den Heiligen selbst; der Chronist streift ihn nur beiläufig gelegentlich des Berichts über den Bayernherzog Diete und dessen Sohn Lampreht. – Drittens, und entscheidend: die *Kchr.* versetzt St. Emmeram anachronistisch in die Zeit Kaiser Arnulfs, der

[16] Gegen die Verwendung des *Annoliedes* in der *Kchr.* und für eine gemeinsame Quelle für beide Werke vgl. auch M. Roediger, *Das Annolied*, Hannover 1895, Einleitung S. 80 ff.; in: Mon. Germ. hist., Deutsche Chron., Bd. 1.

[17] Vgl. F. Janner, o. c., S. 39 ff. [18] Ebda., S. 72.

[19] Vgl. Mon. Germ. hist. hrsg. von G. H. Pertz, Script., tom. 17, S. 567 ff. – R. Budde, *Die rechtliche Stellung des Klosters St. Emmeram in Regensburg zu den öffentl. u. kirchl. Gewalten vom 9.–14. Jh.*, Leipzig 1914, S. 153 ff. (Archiv f. Urkundenforschung, Vol. V.) – Bernh. Bischoff, *Literarisches und künstlerisches Leben in St. Emmeram (Regensburg) während des frühen und hohen Mittelalters*, S. 102 ff. (Studien und Mitteilungen zur Geschichte d. Benediktinerordens, Bd. 51). – F. Janner, o. c., S. 113 ff. – SK, S. 48 ff.

von 850–899 lebte (er war im Kloster Emmeram begraben!). St. Emmerams Lebenszeit fällt fast 200 Jahre zuvor, er starb um 715. Es ist unmöglich, einen Angehörigen seines Heimatklosters mit solch einem Fehler zu belasten.

Schließlich und letztlich wird der andere Patronsheilige des Klosters in der *Kchr.* überhaupt nicht erwähnt, nämlich Dionysius Areopagita, dessen Gebeine, wie weitreichende, von den Mönchen im 11. Jh. aufgestellte literarische Fälschungen zu beweisen suchten[20], im Kloster Emmeram ruhen sollen. Das völlige Verschweigen auch nur des Namens dieses Patrons in der Chronik ist, besonders auch im Hinblick auf die besagten Bemühungen um seine Reliquien, unvereinbar mit einer Lokalisierung in St. Emmeram. Tatsächlich nimmt auch die Darstellung des Dionysius Areopagita in einer anderen Regensburger Chronik aus dem 12. Jh., die bald nach der *Kchr.* geschrieben wurde, einen breiten Raum ein. Verfaßt wurde diese lateinische Chronik im Kloster St. Emmeram[21].

Während es nach alledem also sehr wohl möglich, ja wahrscheinlich ist, daß der Auftraggeber, bzw. der Dichter der *Kchr.* für seine Arbeit Handschriften aus der berühmten St. Emmeramer Bibliothek entliehen hat[22], so ist es andererseits so gut wie ausgeschlossen, diesen Auftraggeber selbst im Kloster Emmeram zu finden oder auch nur die *Kchr.* dorthin zu lokalisieren.

Als letztes der bedeutenderen und reicheren geistlichen Zentren in oder um Regensburg im 12. Jh. bleibt noch das Kloster Prüfening bei Regensburg. Obwohl es erst zu Beginn des Jahrhunderts von Hirsauer Mönchen gegründet worden war, entwickelte es bald eine ständig zunehmende Macht und religiöse Regsamkeit, von der auch hervorragende schriftstellerische Leistungen Zeugnis geben[23]. In ihnen sowohl als auch in der uns durch zwei lange Kataloge aus dem 12. Jh. bekannt gewordenen Zusammensetzung ihrer umfangreichen Bibliothek[24] macht sich jedoch ein Geist bemerkbar, der mit der deutschen *Kchr.* wenig gemeinsam hat. Der rigorose religiöse Reformgeist dieser Mönche, die, einige Jahre zuvor aus Hirsau gekommen, die cluniazensischen Reformbestrebungen jenes Klosters mitbrachten, ist unvereinbar mit dem mitunter recht weltlichen Ton unserer Chronik (Diskussion über die Minne in der Lukretia-Geschichte, etc.) und mit ihrem unverhüllten Lokalpatriotismus für Bayern und das bayrische Volk (Geschichte von Adelger, dem bayr. Herzog, V. 6624ff., etc.).

[20] Vgl. G. Leidinger, *Codex Aureus der Bayerischen Staatsbibliothek in München*, Bd. VI (Text) 1925, S. 29 ff.

[21] Vgl. G. Leidinger, *Bruchstücke einer verlorenen Chronik eines unbekannten Regensburger Verfassers des 12. Jahrhunderts*, 1933 (Sitzungsberichte d. Bayer. Akad. d. Wissenschaften, phil.-hist. Abt., Heft 1). – Die Fragmente, die davon auf uns gekommen sind, behandeln die Geschichte der Jahre 784–787 und 876–884. Sie bieten keinen Hinweis auf die Bekanntschaft mit unserer *Kchr.*, noch können Spuren der drei Hauptquellen jener Chronik, die alle im Besitze des Klosters waren, in der *Kchr.* entdeckt werden. Vgl. G. Leidinger, o. c., S. 18, 47 u. S. 56ff.

[22] Vgl. SK, S. 49f.

[23] Vgl. J. A. Enders, *Boto von Prüfening u. seine schriftstellerische Tätigkeit*, S. 605ff. (Neues Archiv, Bd. 30). – B. Bischoff, o. c., S. 137ff.

[24] Vgl. Gust. Becker, Cat. bibl. ant., no. 95, S. 209. – Mon. Boica 13, S. 134; dazu vgl. J. A. Enders, o. c., S. 606, Fußnote 2.

Im Gegensatz zu den Katalogen der St. Emmeramer Bibliothek weisen die aus Prüfening keine historiographische und eine nur sehr beschränkte Legendenliteratur auf[25]. Man hatte hier offensichtlich ganz andere literarische Neigungen und Ambitionen als die in der *Kchr.* verfolgten.

Zudem enthält die Chronik auch hier wiederum nicht die vita des Patronsheiligen von Prüfening, des hl. Georg, und – ebenso aufschlußreich – auch nicht einen Bericht über den berühmten Gründer des Klosters, Bischof Otto von Bamberg. Keiner von beiden wird auch nur mit Namen in der *Kchr.* erwähnt, ebensowenig wie das Kloster Prüfening selbst. Es kann daher nicht mit der Chronik in Verbindung gebracht werden.

Da es keine weiteren kirchlichen Potentaten während dieser Zeit im Regensburger Raume gab, die politisch so bedeutend und finanziell so vermögend gewesen wären, um als Auftraggeber des monumentalen, einzig- und neuartigen Werkes der *Kchr.* in Frage zu kommen – eines Werkes, das den Bischof von Regensburg bissig tadelt! – so werden wir uns auf unserer Suche wohl unter den weltlichen Herren der Stadt umsehen müssen. Ein weltlicher Auftraggeber dürfte ohnehin wahrscheinlicher sein: man bedenke die höfischen und ritterlichen Züge in einigen Partien der *Kchr.*; diese sind kaum vereinbar mit dem in geistlichen Kreisen der Epoche immer noch stark vorherrschenden strengen Reformgeist. Die *Kchr.* gehört nicht zu der Art klösterlicher Literatur, die in jener Zeit zur religiösen Belehrung oder Erbauung in deutscher Sprache für die des Lateins unkundigen Laienbrüder und Nonnen geschrieben wurde. Vielmehr war sie, keineswegs mit einer religiösen Absicht angelegt (vgl. S. 134 ff.), ganz offensichtlich für ein weltliches Publikum bestimmt. Daher denn auch die Anwendung der Muttersprache, des Deutschen, anderenfalls unerklärlich bei einer ohne geistliche Zielsetzung geschriebenen Chronik jener frühen Zeit!

Auf der anderen Seite steht die Loyalität des weltlichen Mäzens unseres Chronisten zur Kirche natürlich ganz außer Frage: sie ist im Werk offenkundig. Ebenso offenkundig zeigt sich auch die Feder des Geistlichen, eines fein gebildeten und hoch begabten Mannes von ehrlicher Frömmigkeit, der es verfaßte. Aber der Unterschied zwischen einer von einem weltlichen Herrn bestellten, für ein weltliches Publikum bestimmten Chronik, wie der *Kchr.*, und einer für kirchliche Kreise jener Zeit unter geistlichem Patronat geschriebenen wird offenbar, wenn wir die *Kchr.* mit der hervorragendsten kirchlich inspirierten Weltchronik der Epoche konfrontieren, die fast zur selben Zeit und im selben Raum wie unser Werk verfaßt wurde: der Weltchronik Bischof Ottos v. Freising *Chronica de duabus civitatibus*[26]. Hier trifft man auf die vom Lichte der Augustinischen Geschichtsphilosophie erhellte, im übrigen streng historische

[25] Vgl. Gustav Becker, o. c.

[26] Hrsg. von A. Hofmeister, Hannover u. Leipzig 1912 (Teil von Script. rer. germ.).

Darstellung der weltgeschichtlichen Ereignisse in lateinischer Sprache[27]: In der *Kchr.* dagegen begegnet einem in deutscher Sprache der dichterische Reigen unterhaltender Erzählungen, Legenden, Disputationen (Silvester), Heiligenviten nebst eines dazwischen geflochtenen, von der Idee des Hl. Römischen Reiches erfüllten Aufrisses der weltlichen Historie.

Wer ist nun der weltliche Auftraggeber der *Kchr.*? Einige glaubten, ihn in Kaiser Lothar v. Supplinburg zu sehen, und wiesen dabei auf die ihm vom Chronisten entbotene Huldigung, V. 17165 ff. Dieser Lobpreis scheint jedoch viel zu allgemein gehalten, um beweiskräftig zu sein[28]. Er ist das wenigste, was man für den Schwiegervater des bayrischen Welfenherzogs Heinrich des Stolzen und für den deutschen Kaiser, einen nach der Volksmeinung jener Zeit sehr guten Kaiser, erwarten muß. Der Chronist, jedenfalls aber sein Auftraggeber werden ihm in Regensburg oder auch anderswo häufig begegnet sein. Nur natürlich, daß er in der *Kchr.* lobend hervorgehoben wird. Dieses Lob[29] aber hätte einen ganz anderen Ton und würde sich auf viel mehr Einzelheiten aus dem Leben des Kaisers stützen, wäre dieser der Auftraggeber des Chronisten. Sicher wäre diese Tatsache dann auch offen oder versteckt bei der Darstellung Lothars im Werk angedeutet worden. Davon jedoch findet sich keine Spur. Sicher hätte der Chronist dann auch länger und mit größerer Anteilnahme bei der Beschreibung seines kaiserlichen Gönners und dessen Taten verweilt, sicher auch eine bewegtere Totenklage für ihn gefunden, als es im Werk der Fall ist. – Außerdem bereiten die fortschrittlichen Züge der *Kchr.* der Datierung ihrer Abfassung noch zu Lebzeiten Lothars – er starb 1137 – ähnliche Schwierigkeiten wie schon die bei einem Patronat Bischof Kunos betonten (vgl. S. 117). Es ist zudem auch hier zu erinnern, daß der historische Faden der Chronik ohne Bruch bis zum Jahre 1147 – zehn Jahre über Lothars Tod hinaus – führt. Schließlich sprechen andere, erst später im Zusammenhang mit der Datierung anzuführende Gründe eindeutig gegen Kaiser Lothar als Mäzen der *Kchr.*

Diese sowie die zuvor dargelegten Gründe gelten im selben Grad auch für – oder vielmehr gegen den nur zwei Jahre später (1139) verstorbenen Schwiegersohn Kaiser Lothars, den Welfenherzog Heinrich den Stolzen. Er wird allerdings von den meisten für den Auftraggeber gehalten[30]. Allein schon die Art, wie der Chronist ihn in sein Werk einführt, sollte uns kritisch gegen diese Auffassung stimmen. Er nennt Heinrich den Stolzen nämlich zunächst nicht bei seinem Namen, sondern nur *ze Baieren ... ain herzoge* (V. 17097). Darauf beschreibt er Kaiser Lothars Feldzug gegen Roger II. von Sizilien im Jahre

[27] Vgl. J. Schmidlin, *Die Philosophie Ottos v. Freising*, Philosophisches Jahrb. d. Görres-Gesellschaft 18, 1905. – Ders., *Die geschichtsphilosophische und kirchenpolitische Weltanschauung Ottos v. Freising*, 1906 (Studien u. Darstellungen aus d. Gebiet d. Geschichte, Bd. 4, T. 2 u. 3).

[28] Vgl. R. G. Crossley, *Die Kaiserchronik – Ein literaturhistorisches Problem der altdeutschen Literaturgeschichte*, München 1939, S. 76 (Phil. Diss., Freiburg 1938).

[29] das auf keinen Fall der ursprüngliche Schluß der *Kchr.* gewesen sein kann, wie E. Schröder, SK, S. 39 u. 59, und E. F. Ohly, o. c., S. 22 f., überzeugend gegen W. Scherer, ZfdA 18, S. 298 ff., dargelegt haben: vgl. S. 145 f.

[30] Kürzlich noch bei H. de Boor, BG, S. 212.

1137, und nur gelegentlich dieser Beschreibung wird Heinrichs Tapferkeit und Tugend zwar anerkennend, aber doch recht beiläufig erwähnt, auch hier noch ohne Nennung des Namens. Mit welcher Begeisterung dagegen hebt der Chronist die Tugenden und überhaupt die Persönlichkeit anderer, etwa Karls des Großen, hervor! Das Heinrich dem Stolzen gespendete Lob (V. 17097ff.) ist noch blasser als das dem Kaiser Lothar ausgestellte. Erst 90 Verse danach (V. 17189ff.) wird der Herzog zum ersten Mal bei seinem Namen *Hainrich* genannt. Es wird hier in ganzen 5 Versen berichtet, wie Heinrich, zugunsten des Hohenstaufen Konrad III. von seinem Anspruch auf den deutschen Königsthron zurücktretend, die königlichen Wahrzeichen herausgibt. Das ist alles. Nichts wird von ihm sonst noch berichtet, weder Einzelheiten aus seinem Leben noch sein Tod im Jahre 1139. Es findet sich daher auch kein Gebet für seine Seele, wie es bei anderen Fürsten mehrfach steht. Keine Spur von einer Totenklage! Nicht nur das frühe Datum seines Todes also, sondern auch die beiläufige, nicht ins einzelne gehende Art seiner Darstellung – ohne tiefere Anteilnahme seitens des Chronisten – sollten die Hypothese vom Patronate Heinrichs des Stolzen über die *Kchr.* hinfällig machen.

Damit ist nichts gegen die Welfenfreundlichkeit der Chronik gesagt. In der langjährigen Auseinandersetzung der Hohenstaufen mit den Welfen standen Auftraggeber und Chronist zweifellos auf Seiten der letzteren. Man denke nur daran, wie tief die *Kchr.* die Wahl des verhaßten Hohenstaufen Konrad III., *der ê wider dem rîche was* (V. 17184), zum Oberhaupt eben dieses Reiches bedauert; die staufisch gesinnten Wähler taten dies ... *dem herzogen Hainrich ze laide / unt sînem bruoder Welfe* (V. 17189f.), denen die *Kchr.* die Königskrone viel eher gegönnt hätte. Heinrich der Stolze selbst wird jedoch mehr als der *herzoge von Baierlant* und kaum als Familienhaupt der Welfen hingestellt.

Diese Tatsache und die zuvor gegen den Welfenfürsten als Auftraggeber vorgebrachten Gründe bilden nun zugleich ein schweres Argument gegen jeden Welfen als Mäzen der *Kchr.* überhaupt. Noch aus anderen Gründen aber kann ein Angehöriger dieses Hauses das Werk nicht bestellt haben. Da ist zuerst die Art, in der sich die Chronik über Heinrichs Bruder, Welf VI., ausläßt. Dieser war nach 1139 das Oberhaupt der Welfen. Der junge Heinrich, später der Löwe genannt, war zu dem Zeitpunkt erst 9 Jahre alt. Obgleich nun Welf vom Chronisten als erfolgreicher und tapferer Heerführer hervorgehoben und als Charakter gepriesen wird – er ist *der edele vurste Welfe* usw. –, obgleich sein erster Sieg über den neuen Herzog von Bayern, den Babenberger Markgrafen Leopold IV. von Österreich, mit offensichtlicher Sympathie für den welfischen Erfolg dargestellt ist, so wird seine zweite Schlacht gegen Leopold im Jahre 1141 bei Weinsberg, in der Welf eine Niederlage erleidet, verurteilt und Welf selbst kritisiert, weil er in diesem Kampf auch gegen die Truppen des Kaisers focht. Die Idee des Heiligen Römischen Reiches, personifiziert im deutschen Kaiser, wird durch die ganze *Kchr.* hindurch sehr stark herausgestellt (vgl. S. 134ff.).

Daher fühlt ihr Verfasser sich hier veranlaßt, den aufschlußreichen Vers zu setzen: *Welf dô wider dem rîche sich vermaz* (V. 17216); und kurz darauf:

Welf wider dem rîche was ...
mit dem chuninge er duo vaht.
Welf hête mêror craft;
vil liuzel in daz half:
daz rîche da vur traf.
Welf vil chûme entran ...
[er] *was vehtenes sat.* (V. 17240ff.)

... wider dem rîche sich vermaz bedeutet mit den schärfsten Tadel, den unser von der Reichsidee erfüllter Chronikdichter gegen jemanden aussprechen kann. Er kann ihn schlechterdings nicht gegen seinen eigenen Auftraggeber oder gegen einen von dessen Verwandten erhoben haben; und Welf VI. († 1172) lebte zur Zeit der Abfassung der *Kchr.* noch.

Wie unterschiedlich in welfischer Sicht dessen Attacken gegen die Hohenstaufen, gegen König Konrad III. und seine Allianz mit den Feinden des Reiches, mit Roger II. von Sizilien und mit dem Ungarnkönig, beschrieben und wie unterschiedlich sie von dieser Sicht aus beurteilt wurden, das geht aus einer anderen, nun tatsächlich von den Welfen bestellten Chronik hervor, die in derselben Periode wie die *Kchr.* geschrieben wurde, und zwar ca. 1170, nämlich der *Historia Welforum Weingartensis*[31]. Hier werden dann alle Unternehmen Welfs VI. gegen das Reich ohne Vorbehalt gutgeheißen und gewürdigt[32].

Die Welfenchronik wurde im Kloster Weingarten bei Ravensburg (nördlich des Bodensees) verfaßt. Dies überrascht nicht, denn hier bei Ravensburg war der alte Familiensitz der Welfen, hier wohnten sie ständig bis in die zweite Hälfte des 12. Jh's. hinein, und besonders das Kloster Weingarten *quasi domesticum foverunt Welfi, hoc unusquisque eorum largissimis donationibus ditavit et ampliavit, hoc locum sepulturae sibi plerique elegerunt*[33]. Hier folglich ließen die Welfen von einem der Klostermönche ihre Chronik schreiben. Nicht im fernen Regensburg! Tatsächlich hatten die Welfen zu Regensburg auch keinerlei besondere Beziehungen, sie verfügten weder in der Stadt selbst noch in der weiteren Umgebung über Landbesitz. Die *Kchr.* jedoch setzt für ihren Gönner eine solche enge Beziehung zu dieser Stadt voraus.

Schließlich hätte ein welfischer Auftraggeber – der in jedem Fall ein reicher, mächtiger und einflußreicher Herr gewesen wäre, sei es Heinrich der Löwe, sei es sein Onkel Welf VI. oder sonst einer – mit Sicherheit auf die Fortsetzung und Vollendung der *Kchr.* gedrungen. Das Werk führt ja, in der Mitte eines Satzes abbrechend, gerade bis kurz vor die Zeit des großen Welfentriumphes, der Restauration des Welfenfürsten als Herzog von Bayern im Jahre 1156[34].

[31] Hrsg. v. L. Weiland, Mon. Germ. hist., Script: XXI, S. 454ff.
[32] Hist. Welf., o. c., S. 468. [33] L. Weiland, Mon. Germ. hist. XXI, o. c., S. 455.
[34] de facto schon einige Jahre vorher – vgl. M. Philippson, *Heinrich der Löwe*, Leipzig 1918, S. 137ff.

All diese Gründe, um von weiteren hier abzusehen, stehen der Bestellung der *Kchr.* durch einen Welfen entgegen.

Den Blick auf Regensburg gerichtet, wäre sodann an Friedrich von Falkenstein als Auftraggeber zu denken. Dieser war der Domvogt von Regensburg, ein bedeutender, einflußreicher Mann zu seiner Zeit[35]. Er gehörte einem der vornehmsten Häuser in Bayern an, nämlich dem von Bogen. Indessen war er ein ausgesprochener Gegner der Welfen und, wie von einem Mitglied des Hauses von Bogen zu erwarten, eng mit den Babenbergern verbunden. Dem Babenberger Herzog von Österreich und zugleich neuen Herzog von Bayern, Heinrich Jasomirgott, stand Friedrich von Falkenstein im Kampfe gegen seine eigenen Regensburger Bürger 1145 bei[36]. Vorher schon, im Jahre 1129, zog der Welfenfürst Heinrich der Stolze gegen Friedrich zu Felde, enthob ihn seines domvogtlichen Amtes, belagerte seine Burg Falkenstein und zwang ihn zur Flucht nach Italien; darauf wurde er von Kaiser Lothar III. geächtet[37]. Folgerichtig wird Friedrich deshalb vom Chronisten verurteilt (wenn auch indirekt), V. 17055 ff.: *do volgete Chuonrâte* (der ebenfalls Geächtete, der Verräter am Reiche und spätere König Konrad III.) –

– hin ze den Lancparten
Friederîch von Falkenstain,
der was sîner aitgenôze ain.

Als Mäzen der *Kchr.* kommt er daher nicht in Frage.

Auch der Burggraf von Regensburg, Heinrich III. (Burggraf von 1143 bis 1177)[38], war ein treuer Anhänger des Hohenstaufenkönigs Konrad III. und des anderen großen Welfengegners, Bischofs Heinrich von Regensburg, in deren Gesellschaft er wie sein ältester Sohn sehr häufig belegt sind[39]. Der Burggraf wurde vom Bischof sogar zum Vogt über die Klöster Prüll, Emmeram und Prüfening gesetzt[40]. Er war mit Bertha, einer Babenbergerin, Tochter Leopolds III. von Österreich und Enkelin Kaiser Heinrichs IV., verheiratet. Während des Investiturstreits und später standen seine Ahnen auf Seiten Heinrichs IV. Sein Großvater starb 1101 auf dem ersten Kreuzzug in Palästina[41]. Keine dieser Einzelheiten paßt aber zum Auftraggeber der *Kchr.* Die Chronik ist nicht für, sondern gegen König Konrad III. und Bischof Heinrich von Regensburg eingestellt; sie sympathisiert mit den Welfen, den Gegnern der Babenberger; sie erhebt schweren Tadel gegen Kaiser Heinrich IV., den Großvater der Burggräfin und unmittelbaren Lehnsherrn der Vorfah-

[35] Das Amt des Domvogts war in der Familie derer von Falkenstein erblich. Vgl. Manfred Mayer, *Regesten zur Geschichte d. Burggrafen von Regensburg*, S. 9 (Verhandlungen d. historischen Vereins von Oberpfalz u. Regensburg, Bd. 43).

[36] Vgl. S. Riezler, *Geschichte Bayerns*, Bd. I, Gotha 1878, S. 639. In: *Geschichte d. Europäischen Staaten*, hrsg. von Heeren, Ukert, Gieselbrecht (= RB). [37] Vgl. RB, S. 612.

[38] von dessen Söhnen einer der bekannte Minnesänger war. Vgl. C. v. Kraus, *Des Minnesangs Frühling*, Leipzig 1950[30], S. 339.

[39] Vgl. Manfred Mayer, o. c., S. 17. [40] Ebda., S. 40 ff. [41] Ebda., S. 13.

ren des Burggrafen[42]; und sie erwähnt nicht den Tod des Großvaters Heinrichs III. während des Kreuzzuges gegen die Heiden. All dies ist unvereinbar mit einem Patronat des Burggrafen Heinrich III. von Regensburg über die *Kchr.*

Damit bliebe als einziger ritterlicher Herr in Regensburg oder Umgebung, der reich und einflußreich genug wäre, ein so kostspieliges, großartiges Unternehmen wie die Abfassung der *Kchr.* in die Wege zu leiten und zu fördern, jetzt nur noch der Pfalzgraf Otto V. von Wittelsbach übrig (Pfalzgraf von 1106–1155). Ihn haben wir etwas näher unter die Lupe zu nehmen, denn obwohl er bis jetzt noch nie im Zusammenhang mit der *Kchr.* erwähnt wurde, scheint doch manches für ihn als den Auftraggeber des Werkes zu sprechen.

a) Die Familie derer von Scheyern-Wittelsbach war schon damals eine der angesehensten in Bayern – seit 1180 stellte sie die Herzöge des Landes, sie hatte großen Landbesitz, der über das ganze bayrische Gebiet verstreut lag[43]. Während nun die Seitenlinien des Hauses, die der Grafen von Dachau und der von Vallei, mit der Zeit an Macht einbüßten und in der zweiten Hälfte des 12. Jh's. sogar ausstarben, gewann das Oberhaupt der Stammlinie, der bayrische Pfalzgraf Otto V. von Wittelsbach, zunehmend an Reichtum, Ansehen und Bedeutung. Ein Machtzentrum und Hauptaufenthaltsort des Pfalzgrafen war Burg Kelheim bei Regensburg. Sie war von weiten wittelsbachischen Ländereien umgeben. Es war hier in Kelheim, wo sich Otto 1150 gegen König Konrad III. zur Wehr setzte[44]. In Kelheim feierte noch sein Sohn 1156 glanzvoll das Pfingstfest mit Kaiser Friedrich Barbarossa[45]. In Regensburg selbst und in unmittelbarer Umgebung bis an die Tore der Stadt heran lag „ausgedehnter wittelsbachischer Besitz" (Riezler, o. c., S. 851), dazu gehörte z. B. auch die Regensburger Vorstadt Schirstadt[46]. Ja, die Stadt Regensburg war ringsherum von Land umgeben, das Otto von Wittelsbach gehörte[47]. Der Pfalzgraf war zudem Vogt des Niedermünster Stiftes in Regensburg[48]. Sein von ihm selbst gegründetes Familienkloster lag in Ensdorf, nur 30 km nördlich von Regensburg. Dort liegt er auch begraben[49]. Wie eng Otto mit Regensburg verbunden war, geht schon daraus hervor, daß er während der Revolte der Regensburger Bürger im Jahre 1140 auf ihrer Seite und gegen den Babenberger Markgrafen Leopold von Österreich kämpfte. Otto ist also aufs engste mit dem Regensburger Gebiet, in dem auch die *Kchr.* geschrieben wurde, verwachsen.

[42] Die Burggrafschaft war ein Reichslehen, vgl. M. Mayer, o. c., S. 8. Die Angriffe auf Heinrich IV. siehe *Kchr.*, V. 16549ff: *harte versûmte er sich, hart er sich vergâhte, die vursten er versmâhte, er bespotte ie die edelen, den wistuom liez er im enfremden, unkusce er sich underwant... er hônde die edelen frouwen, die sîne liez er rouben...* etc.

[43] Vgl. RB, S. 581 und S. 850f. – Auch: J. F. Huschberg, *Aelteste Geschichte d. durchlauchtigsten Hauses Scheiern-Wittelsbach*, München 1834, S. 326.

[44] Vgl. J. F. Huschberg, o. c., S. 279; RB. S. 651 f.

[45] RB, S. 662.

[46] Vgl. Huschberg, o. c., S. 279.

[47] Vgl. Dr. Wittmann, *Chronologische Darstellung der von den Pfalzgrafen u. Herzögen aus d. Wittelsbachischen Stamme ... auf dem Nordgau gemachten Erwerbungen*, München 1849 (Abhandl. d. hist. Classe d. königl. bayer. Acad. d. Wss., 5. Bd., II. Abt.).

[48] Vgl. J. F. Huschberg, o. c., S. 283.

[49] Ebda., S. 287.

b) Die politische Einstellung des Wittelsbachers ist genau dieselbe wie die der Chronik. In zeitlicher Folge zeigt sich dies:

1. Otto ist Anhänger Kaiser Heinrichs V. und Gegner Heinrichs IV.[50], wie es dem Patron des Chronikdichters zukommt, der ein so wüstes Portrait von Heinrich IV. wie das V. 16549ff. zeichnet. (Vgl. Anm. 42, S. 125).

2. Der Pfalzgraf ist Kaiser Lothar III. und Heinrich dem Stolzen sehr zugetan (vgl. Riezler, S. 585), wie es für den Auftraggeber der *Kchr.* auch vorauszusetzen ist. Sehr häufig treffen wir ihn in ihrer Gesellschaft[51]. Als 1132 im Kampf des Bischofs von Regensburg, Heinrichs von Wolfratshausen, gegen Herzog Heinrich den Stolzen die mächtigsten bayrischen Grafen auf Seiten des Bischofs standen, hielten Otto und seine Verwandten mit als einzige zu ihrem Herzog und Herrn, wenn Otto selbst sich am Kampfe auch nicht beteiligte. Später vermittelte er zwischen den beiden Parteien, jedoch offensichtlich zugunsten des Herzogs[52]. Da nur ein treuer und vermögender Gefolgsmann Heinrichs des Stolzen als Auftraggeber der *Kchr.* in Frage kommt, empfiehlt sich schon aus diesem Grunde der Wittelsbacher als einziger unter den bayrischen Großen des weiteren Regensburger Raumes dafür.

3. Nicht nur bei dieser Gelegenheit, sondern während seines ganzen Lebens war Otto ein treuer Anhänger und Freund der Welfen. Immer war er auf ihrer Seite während der langen kriegerischen Auseinandersetzungen mit den Babenbergern. Er unterstützte sowohl Welf VI. als auch Heinrich den Löwen in ihrem Kampf um die Wiedereinsetzung als Herzog von Bayern[53].

4. Dennoch bemühte sich der bayrische Pfalzgraf nach besten Kräften, sich aus dem lang hinziehenden Streit der Welfen gegen das Oberhaupt des Reiches, den Staufenkönig Konrad III., herauszuhalten. Soweit es ging, stand er loyal zum Reich, d. h. zu dessem Gebieter, obwohl er mit seinem Herzen sicher zu den Welfen, den Gegnern des königlichen Hohenstaufen, hielt. „Otto", führt Riezler aus (aaO., S. 651), „diente dem staufischen Könige (Konrad III.) nicht minder eifrig als vorher dem Salier und dem Sachsen. Weder die Aufstände seiner Vettern von Vallei und Dachau (gegen Markgraf Leopold, 1140), noch die Gunstbezeugungen, die Konrad auf Kosten seiner (Ottos) vogteilichen Rechte dem Freisinger Bischof gewährte, hatten seine Ergebenheit wanken gemacht." Nur einmal, im Jahre 1150, geriet er in Konflikt mit Konrad III., wobei er in seiner Burg bei Kelheim vom König belagert wurde. Diese Fehde jedoch war mehr von seinen Söhnen, unter geheimer Beihilfe Heinrichs des Löwen, als von Otto V. selbst angezettelt worden. Dieser war zu der Zeit schon ein alter Mann, der sich von der Eilfertigkeit seiner Söhne nur mitreißen ließ, wer weiß, ob nicht widerwillig (vgl. Riezler, S. 651f.). Bald darauf aber war Otto mit dem König wieder versöhnt. Nach dem Tode Konrads III. 1152, als Hohenstaufen und Welfen bald wieder auf gutem Fuß mit-

[50] Ebda., S. 265. [51] Ebda., S. 274.
[52] Vgl. RB, S. 617. – J. F. Huschberg, o. c., S. 272 f. [53] Vgl. M. Philipson, o. c., S. 124, S. 60.

einander standen, war Otto einer der engsten Freunde und treusten Vasallen des neuen Kaisers Friedrich I. (vgl. Riezler, S. 657f.). Sein Sohn war der Träger der Reichsstandarte[54]. Ottos hohe Auffassung vom Reich und seine Loyalität zum Reich, selbst dann, wenn dessen Gebieter ein persönlicher Feind war, und andererseits und zugleich seine Sympathie für die Welfen, die Gegner des Reichsoberhauptes, verbanden sich zu einer Haltung, die in dem Jahrzehnt vor Konrads III. Tod als außergewöhnlich unter den einflußreichen Edlen der Zeit hervorstach. Diese zwischen zwei Parteien subtil abgewogene, zugleich aber eindeutige politische Haltung entspricht nun genau derjenigen, die auch die *Kchr.* vertritt, wie später im einzelnen noch darzulegen sein wird (vgl. S. 135 f.). Dadurch rückt der Wittelsbacher nun schon sehr nah an das Werk heran.

c) Die schon erwähnte berühmte Weltchronik *Chronica de duabus civitatibus* von Bischof Otto von Freising, noch durchwegs im traditionellen Chronikenstil und sicher vor der *Kchr.* geschrieben (vgl. S. 140), wurde allem Anschein nach von unserem Chronisten nicht benutzt, obwohl sie sehr schnell eine weite Verbreitung im ganzen Land fand. Das verwundert um so mehr, als dieses bedeutende Geschichtswerk in der Heimat der *Kchr.*, in Bayern, verfaßt und dort natürlich zuerst bekannt geworden ist. Unser Chronikdichter macht ja sonst von allen Werken, an die er nur irgendwie herankam, Gebrauch. Von den bekannten Chroniken seiner Zeit hat er das *Chronicon Wirziburgense*, Ekkehards Weltchronik u. a. als Quelle verwendet (vgl. SK, S. 69). Warum aber nicht das wichtigste und anerkannteste Geschichtswerk seines Raumes? Erklärlich würde diese auffallende Tatsache, wenn wir die *Kchr.* mit Otto V. von Wittelsbach verbänden; denn zwischen dem Pfalzgrafen und Bischof Otto von Freising bestand eine tiefe Kluft wegen ständiger Auseinandersetzungen über das Protektorat des Freisinger Domstiftes[55]. Aus diesem Grunde macht der Bischof in seiner eigenen Chronik auch so abfällige Bemerkungen über den Pfalzgrafen. Kein Wunder demnach, daß die *Kchr.* sie links liegen läßt, falls der Wittelsbacher in der Tat mit ihr irgendwie verknüpft ist! Der eben erwähnte Umstand bietet einen weiteren Anhalt für diese Annahme.

d) Einen anderen wiederum kann man aus der Lebenszeit Ottos V. ersehen. Sein Geburtsdatum ist nicht überliefert, aber da er nach dem vorzeitigen Tod seines Vaters Ekkehard I. bereits im Jahre 1106 als bayrischer Pfalzgraf auftritt und doch erst 1155 gestorben ist, so wird er wahrscheinlich zwischen 1080 und 1090 geboren sein. Während der Abfassungszeit der *Kchr.* muß er demnach schon in fortgeschrittenem Alter, wenn nicht gar ein hochbetagter Mann gewesen sein. Dasselbe muß nun auch für den Auftraggeber der *Kchr.* vorausgesetzt werden; denn ihr Bericht der letzten 30 bis 40 Jahre, also von der Regierungszeit Heinrichs V. über die Lothars von Supplinburg bis zu der Konrads III., beruht – wie E. Schröder klar herausgestellt hat (SK, S. 72) – ausschließlich auf den Erinnerungen eines Zeitgenossen der Epoche. Was

[54] Ebda., S. 152.

[55] Vgl. J. F. Huschberg, o. c., S. 275f.

liegt näher, als diesen mit dem Auftraggeber zu identifizieren! Ferner ist der Chronikdarstellung Heinrichs des Stolzen und besonders der Kaiser Lothars zu entnehmen, daß der Patron des Werkes diesen beiden Herrschern persönlich zugetan war; diese Zuneigung teilte sich dann natürlich in der Wiedergabe dem Chronisten mit. Beide Herrscher aber waren bei Vollendung der *Kchr.* schon ca. 15 Jahre tot. Allein zeitlich schon würden diese Umstände sehr gut zu dem alten Wittelsbacher Pfalzgrafen passen. Noch mehr der Zeitpunkt, um den herum die Arbeit an der Chronik vor dem geplanten Ende mitten im Satz abgebrochen wurde. Diese Tatsache ist wahrscheinlich, wie seit je angenommen, durch den Tod des Chronisten oder, wie ich hinzufügen möchte, durch den Tod des Auftraggebers zu erklären. Da nun die *Kchr.* bis zum letzten (fragmentarischen) Vers – dies sei in (erlaubter) Vorwegnahme eines späteren, zum nächsten Kapitel dieser Arbeit gehörenden Ergebnisses hier schon angeführt – vor Beendigung des Jahres 1155 geschrieben sein muß, so wird der Chronist, bzw. sein Auftraggeber, wahrscheinlich nicht allzu lange Zeit vor oder nach 1155 gestorben sein. Im ersten Falle – lange vor 1155 – wären sonst verschiedene Feststellungen, Formulierungen und überhaupt die ganze Darlegung namentlich des Schlußteils der *Kchr.* unverständlich (siehe S. 143f.). Im letzten Falle – lange nach 1155 gestorben – hätte der Auftraggeber a) nach dem Tod des Chronisten sicher einem Nachfolger die Fortsetzung und Vollendung des Werkes befohlen, das gerade vor seinem Höhepunkt stand, der Beschreibung der Reichserneuerung durch Kaiser Friedrich I., und nun der ruhmreichen Ereignisse der Wahl und Krönung Barbarossas, der allerseits begrüßten Versöhnung der Hohenstaufen mit den Welfen, der siegreichen italienischen Feldzüge des Kaisers 1154 und in den späten fünfziger Jahren besonders natürlich der Restauration der Welfen als Herzöge von Bayern (1156) zu gedenken hatte. Da sich nichts mehr von alledem in der *Kchr.* findet, so wird also der Auftraggeber dem Chronikdichter, falls dieser wirklich vor ihm gestorben ist, bald darauf in den Tod nachgefolgt sein (und zwar um 1155). Wäre umgekehrt b) der Herr vor seinem Chronisten gestorben, was ebensogut möglich ist, so könnte die Nachricht von seinem Dahinscheiden den schockierten Dichter veranlaßt haben, die Arbeit mitten im Satze abzubrechen. Er hätte sie dann später nicht wieder aufgenommen, weil kein neuer Patron ihn dazu aufforderte, ihn bezahlte und das teure Pergament besorgte; weil er dem alten in Trauer nachhing oder aus irgendeinem anderen Grunde. In jedem Fall scheint der Auftraggeber der *Kchr.* um 1155 gestorben zu sein: Otto V. von Wittelsbach starb am 4. August 1155[56].

Man könnte einwenden: Warum ließ dann sein Sohn das Werk nicht vollenden? Im Gegensatz zu seinem alten Vater jedoch war Otto VI., gleich seinen beiden anderenorts lebenden Brüdern, in den fünfziger und sechziger Jahren

[56] Nicht 1156, wie das *Chronicon Admontense* fehlerhaft anführt (Pertz, o. c., II, S. 205), vgl. J. F. Huschberg, o. c., S. 287.

ast pausenlos in die Feldzüge und Unternehmungen des Kaisers in Polen und talien und in andere Kämpfe verwickelt[57], daher meistens außer Lande. In en frühen sechziger Jahren ging er in kaiserlichem Auftrag sogar für längere eit an den Hof von Konstantinopel[58]. Aus diesen und möglicherweise anderen ründen war er wohl – ebenso wie seine Brüder – zu der Zeit nicht in der Lage nd sicher auch nicht so interessiert daran, die Vollendung einer Chronik zu ördern. Und bald darauf, in den sechziger Jahren, als die politischen Beziehungen zwischen Friedrich Barbarossa und dem mächtig aufstrebenden Heinrich dem Löwen immer angespannter wurden, schien es für den Wittelsbacher Pfalzgrafen, den engen Freund und politischen Anhänger des Kaisers und darüber hinaus aussichtsreichsten Anwärter auf den bayrischen Herzogsthron den er nach dem Sturz Heinrichs des Löwen 1180 ja auch tatsächlich erhielt) nicht ratsam, auf die Fortsetzung eines Chronikwerkes zu dringen, das gerade die Einsetzung Heinrichs des Löwen als Herzog von Bayern (1156) und dessen große Errungenschaften für das Reich als unumgängliche historische Tatsachen von nicht still zu schweigender Bedeutung darstellen mußte. Die nicht durchgeführte Vollendung der *Kchr.* mit ihrem Abbruch kurz vor dem Bericht dieser Ereignisse spricht daher nicht gegen, sondern wenn, dann eher für den Pfalzgrafen Otto V. von Wittelsbach als Auftraggeber.

Man könnte weiterhin einwenden: Warum wird Otto in der *Kchr.* nicht erwähnt, wenn er sie bestellt und die Arbeit gefördert hat? Darauf ist zu antworten: Erstens schreibt die Chronik nur Weltgeschichte, sie berichtet von Kaisern und Päpsten, allenfalls noch von einigen herausragenden Fürsten, aber nicht von so niedrig gestellten Vasallen wie Grafen. Zweitens gab es von Otto V. auch wirklich kaum etwas historisch Bedeutungsvolles mitzuteilen; denn ebenso treuer wie kluger Vasall, der er war, verfolgte er eine vorsichtige, unscheinbare Politik, besonders während der Dekade vor der Niederschrift der *Kchr.*, während welcher sein Name kaum in den Urkunden erscheint[59]. Vermutlich zog er sich auch vom politischen Leben, von Reichs- und Hoftagen etc. so weit wie möglich zurück; verständlich, denn bei aller Untergebenentreue zum Reich und seinem Oberhaupt sympathisierte er nicht sonderlich mit dem Hohenstaufenkönig Konrad III.

Wäre die *Kchr.* zuendegeführt worden, hätten wir sicher auch etwas über ihren Mäzen erfahren, nämlich in einem der damals üblichen Epiloge, die den Leser zum Gebet für die Seele des Verfassers selbst und für die seines Herrn aufforderten. Die *Kchr.* aber blieb unvollendet.

e) Dennoch findet sich eine, wenn auch nur indirekte Bezugnahme auf den Wittelsbacher und seine Mannen in der Chronik. Die Verse 17114–129 beschreiben die Belagerung des Klosters Monte Cassino 1137 durch die Truppen Heinrichs des Stolzen, unter denen besonders die *Abensaere* herausragen. Diese unbedeutende Episode in Lothars III. Feldzug gegen Roger II. von Sizilien

[57] Vgl. J. F. Huschberg, o. c., S. 300f. [58] Ebda., S. 320. [59] Ebda., S. 276.

wird mit erstaunlicher Ausführlichkeit dargelegt. Sie ist unverhältnismäßig lang ausgefallen in jenem Schlußabschnitt der letzten 300 Verse, in dem der Chronist ansonsten mit großer Eile zum Abschluß des Werkes hinstrebt, wahrscheinlich weil er seinen oder seines Herrn Tod nahen sah[60]. Dennoch wird die unwichtige Belagerung von Monte Cassino in minutiöser Detailbeschreibung vorgetragen: Die *Abensaere ... sluffen in stâhelîne rocke, daruber legeten si lînîne chappen, diu swert under den vohsen. si giengen barvuoze, guoter dinge si pflegeten, si venjeten unt betten* ... etc. (V. 17120ff.). Ob die Darstellung dieser nirgendwoanders überlieferten Episode Eigentum des Chronisten oder ob sie nur Teil eines unabhängig bestehenden „liedes"[61] war, das er dann übernommen hätte: Sicher scheint nur zu sein, daß die von ihrem Verfasser mit offensichtlicher Sympathie vorgetragene Geschichte der *Abensaere* einzig und allein auf lokale Tradition zurückgeht. Die *Abensaere*, d. h. die Männer aus der Gegend um die Abens herum (einem Flüßchen, das unweit von Regensburg und Kelheim in die Donau mündet) waren „also wohl Leute des bayrischen Pfalzgrafen" (RB, S. 623), denn die Abens floß durch ein Gebiet, das zu der Zeit Ottos von Wittelsbach dem bayrischen Pfalzgrafen gehörte. Aber nicht nur der Name der *Abensaere*, sondern besonders auch die stolz und liebevoll eingehende Art, in der ihr tapfer gewitztes Vorgehen innerhalb eines sonst so gerafften Berichtes zum Ende der *Kchr.* beschrieben wird, deutet auf einen näheren Zusammenhang zwischen Chronik und dem Herrn der *Abensaere*, Otto V. von Wittelsbach.

Fassen wir zusammen! Wie es scheint, erfüllt Otto alle Voraussetzungen, die der Auftraggeber der *Kchr.* aufweisen muß:

a) Er ist ein reicher und mächtiger weltlicher Herr, der mit Regensburg aufs engste verbunden ist.

b) Seine politische Einstellung entspricht genau der in der *Kchr.* bekundeten: Heinrich IV. feindlich, Heinrich V. freundlich gesinnt, Lothar III. und Heinrich dem Stolzen in Verehrung und persönlicher Verbundenheit zugetan, mit dem Herzen auf Seiten der Welfen, zur selben Zeit jedoch in ergebener Loyalität dem Oberhaupt des Reiches, selbst dem verhaßten Hohenstaufen Konrad III., gehorsam.

c) Er ist fast ununterbrochen verfehdet mit Bischof Otto von Freising, dem Autor der allseits bekannten *Chronica de duabus civitatibus*, die aber von der *Kchr.* nicht verwertet wird.

[60] Daher übergeht er so wichtige Ereignisse wie das päpstliche Schisma im Jahre 1130 und Lothars III. Reaktion darauf, Lothars Krönung zum Römischen Kaiser 1132, die bitteren Kämpfe Heinrichs des Stolzen, namentlich mit dem Bischof von Regensburg, den Krieg gegen die Ungarn 1146, die schwere Fehde zwischen Heinrich Jasomirgott und den Regensburgern 1145/46 und andere Vorfälle von historischer Wichtigkeit nach dem Ermessen jener Zeit. Auch die auffallende Kürze der Aussagen und Beschreibungen in den letzten 300 Versen entgegen der sonst vorherrschenden Breite des Stils wird durch die zum Ziel strebende Eile des Chronisten zu erklären sein. – Vgl. dazu auch SK, S. 39.

[61] Dies jedoch unwahrscheinlich. Vgl. H. Welzhofen, o. c., S. 19.

d) Seine Lebensdauer, 1080/90–1155, besonders sein Todesjahr 1155, paßt genau zur Lebensdauer, die man auf Grund der Abfassungszeit und der Fragmenthaftigkeit sowie verschiedener Angaben und der Tendenz der *Kchr.* auch für den Auftraggeber und geistigen Förderer des Werkes ansetzen muß.

e) Wenn er auch als Pfalzgraf einen historisch zu unbedeutenden Rang bekleidet, um im weltgeschichtlichen Bericht der *Kchr.* erwähnt zu werden, so findet sich immerhin eine auffallend ausführlich erzählte episodenhafte Begebenheit, die seine Truppen betrifft.

Alle erforderlichen Voraussetzungen für den Mäzen der Chronik sind also in der Person Ottos V. von Wittelsbach gegeben. Hält man dazu den Nachweis, daß kein anderer – weltlicher oder geistlicher – Edler in oder um Regensburg diese Voraussetzungen insgesamt erfüllt, vielmehr gegen jeden diesbezüglich starke Gegenargumente vorgebracht werden können, so wird die Bestellung und Förderung der *Kchr.* durch den bayrischen Pfalzgrafen Otto V. von Wittelsbach als wahrscheinlich angesehen werden dürfen.

3. Die Datierung der Kaiserchronik.

Die *Kchr.* bricht in allen 15 Handschriften und in den 17 Fragmenten, die das Ende des Werkes enthalten, in Vers 17283 ab (vgl. SK, S. 40), gerade als von Konrads III. Antritt zum zweiten Kreuzzug zu Beginn des Jahres 1147 berichtet werden soll (*der chunich nicht lenger netwelte* ...). In den vorhergehenden Versen ist von der dazu aufrufenden Weihnachtspredigt Bernhards von Clairvaux zu Speyer in Gegenwart des Königs die Rede. Das war am 27. Dezember 1146. Dieses Datum bildet also den terminus post quem für die Abfassung des Schlußteils der *Kchr.*[62].

Der terminus ante quem ist wahrscheinlich das Jahr 1160. Auf Grund eines kaiserlichen Erlasses wurde dem Bischof von Würzburg nämlich am 14. Februar 1160 die Ausübung der weltlichen Gerichtsbarkeit untersagt[63], während die Verse 16220ff. beweisen, daß der Bischof sie zu der Zeit der Chronikabfassung noch unumstritten in den Händen hatte:

der chaiser der Franken herzentuom
gab dô ûf daz bistuom.
swer den gewalt besizzet,
daz er in iewederem taile rihtet,
er ist herzoge unt biscof.
daz urchunde habent si noch.

Die Arbeit an der Chronik muß demnach zwischen 1147 und 1160 beendet worden sein. Die Zeit der Abfassung ihres weitaus größten Teiles wurde von der

[62] Außerdem wird Kaiser Heinrich II. schon in Vers 16253, d. h. mehr als 1000 Verse vor dem Abbruch der Chronik *sante* genannt: Er wurde aber erst am 14. März 1146 heiliggesprochen.
[63] Vgl. Mon. Boico, 29a, S. 351.

Forschung jedoch beträchtlich nach rückwärts hinausgeschoben[64]. Ursache dazu war Edward Schröders unhaltbare Hypothese von der Identität des Hauptverfassers der *Kchr.* mit dem Pfaffen Konrad, dem Dichter des deutschen *Rolandliedes*, das dieser bereits 1131 geschrieben haben soll (vgl. SK, S. 55ff.).

Aber auch nachdem sowohl die Identitätstheorie als auch die frühe Datierung des *Rolandsliedes* von fast allen Forschern aufgegeben worden war, hielt man bis auf den heutigen Tag daran fest, daß der Arbeitsbeginn der Chronik in das „Jahrzehnt nach 1126"[65] falle – und dies offenbar nur, weil jeder der vermuteten Auftraggeber in den dreißiger Jahren gestorben ist: Bischof Kuno † 1132, Kaiser Lothar III. † 1137, Heinrich der Stolze † 1139.

Wie jedoch im vorhergehenden Kapitel dargetan, war keiner dieser drei Männer der tatsächliche Auftraggeber. Der, der es aller Wahrscheinlichkeit nach war, starb erst 1155. Es spricht also kein einziges Argument mehr dafür, daß das Werk bereits in den dreißiger Jahren in Auftrag gegeben und begonnen wurde. Der fortschrittliche Stand der Reime (Crescentia!) und das Anklingen bereits höfischer Töne (Lukretia) in einigen Teilen, die – wie E. F. Ohlys Buch gezeigt hat – nicht später eingefügt worden sind, weisen eher auf eine spätere Datierung des Werkes.

Die Arbeitsbeendigung und die „Veröffentlichung" der *Kchr.* werden gewöhnlich um das Jahr 1150 angesetzt, hauptsächlich auf Grund von E. Schröders Argumenten[66]. Das erste betrifft das Alter zweier Fragmente der *Kchr.*, der frühesten (Nr. 10 u. 11), und beruht auf einer paläographischen Bestimmung, die Schum[67] in einer Fußnote veröffentlichte. Danach soll das Fragment Nr. 11 bis in „in die Mitte des 12. Jahrhunderts" zurückreichen. Wenn diese Bestimmung (aus dem vorigen Jahrhundert) zutrifft, dann soll damit sicher eine längere Periode gemeint sein als bloß ein oder zwei Jahre vor und nach 1150. Man könnte mit der Datierung dieser Fragmente ruhig bis 1160 und darüber hinaus gehen, und immer noch würde dies der Zeitbestimmung „Mitte des 12. Jahrhunderts" entsprechen. Überhaupt vermag die Paläographie allein das Abfassungsdatum einer Handschrift aus dieser frühen Zeit nicht so genau zu bestimmen, was Schröder selbst bekennen muß. Das wahrscheinliche Alter der beiden Fragmente gibt demnach kein Argument ab für die Datierung der *Kchr.* ca. 1150.

Desgleichen ist es nicht erlaubt zu folgern, Friedrich I. (Barbarossa) und Heinrich der Löwe – namentlich des letzteren Wiedereinsetzung als Herzog

[64] Vgl. R. G. Crossley, o. c., S. 75–82.
[65] Ebda., S. 82. – Vgl. auch BG, S. 212 – H. Schneider, *Heldendichtung*, S. 176.
[66] SK, S. 40ff. – G. Ehrismann, *Geschichte der deutschen Literatur*, II, 1, S. 282. – H. Schneider, o. c., S. 176. – E. Scheunemann, o. c., Sp. 740. – BG, S. 210. – F. Schmitt, *Deutsche Literaturgeschichte in Tabellen*, T. 1, Bonn 1949, S. 47. – R. G. Crossley, o. c., S. 97, setzt andererseits die *Kchr.* erst in die letzten Jahre des Jahrzehnts 1150–60 an, und zwar einzig wegen ihrer höfischen Stellen; er führt jedoch kein neues Argument an.
[67] Forschungen zur deutschen Geschichte 15, S. 615, Anm.

von Bayern – werden in der Chronik nicht erwähnt, also müsse die *Kchr.* vor ihrer Zeit geschrieben worden sein[68]. Die *Kchr.* ist doch ein Fragment, und vor dem Jahr 1147, mit dem ihr Geschichtsbericht abbricht, konnte eben von Barbarossa und Heinrich dem Löwen noch nichts erzählt werden.

Das letzte Argument E. Schröders hat sonderbarerweise den größten Anklang gefunden. Danach sollen vom letzten Autor der *Kchr.* V. 15–26 später eingefügt worden sein, denn sie finden sich nicht im *Trierer Silvester*, der doch sonst die Einleitung der Chronik (V. 1–14 u. 27–42) wortgetreu übernommen hat; also wird dieses Gedicht sie – so folgert Schröder – von einer früheren Fassung der *Kchr.* entnommen haben. Die als spätere Interpolation ausgelegten Verse 15–26 enthalten nun die Feststellung, der vorliegende Chronikbericht führe *unze an disen hiutegen tac* (V. 23). Nach Schröders Theorie würde das mit den Ereignissen von 1146 schließende oder vielmehr abbrechende Werk diesen Anspruch, nämlich so „up-to-date" zu sein, verlieren, wäre es mehrere Jahre nach 1146 beendet worden. Daher müsse es bald nach 1146/47, also um 1150 herum „veröffentlicht" worden sein (SK, S. 45). – Ist es aber erlaubt, die Verse 15–26 wirklich als spätere Einfügung, sozusagen in die letzte Ausgabe der Chronik, hinzustellen? Ein solcher Interpolator bzw. Überarbeiter hätte doch wohl zu allererst den letzten Abschnitt des Werkes, wenigstens den fragmentarischen letzten Satz zuendegeführt, bevor er einen neuen Absatz in den vorliegenden Text einfügte.

Außerdem ist es bei weitem wahrscheinlicher, daß der Dichter des *Trierer Silvester* die Verse 15–26 ausgelassen, als daß ein letzter Herausgeber der *Kchr.* sie nachträglich eingefügt habe. Denn dieser Abschnitt, der das Programm für die ganze Chronik kurz darlegt – *daz uns Rômisces rîches wol berihtet ... iz chundet uns dâ / von den bâbesen unt von den chuningen / ... die ... Rômisces rîches phlâgen / unze an disen hiutegen tac* – ist für die Legendenerzählung von St. Silvester ebenso unpassend, wie er für unsere Chronik bedeutsam ist. Eine solche kurze Inhaltsangabe, kaum mehr als eine Erläuterung des Titels und des Vorhabens des Verfassers, gehörte zur Tradition der Chronikprologe zumindest des 12. Jh's. Sie ist in der *Kchr.* zudem von besonderer Bedeutung, denn *Rômisces rîches* (zweimal so!) Geschichte zu schreiben, d. h. willkürlich in der Mitte eines der letzten Zeitalter, in die die christliche Geschichtsschreibung die Menschheitsgeschichte eingeteilt hatte, anzufangen und nicht mit dem ersten mit Adam und Eva anhebenden, auch nicht einmal mit dem Beginn des letzten, des christlichen Zeitalters, sondern eben in der Mitte des vorletzten, war ganz revolutionär zu jener Zeit[69]. Die stolze, V. 15–26 umfassende Ankündigung dieses gewagten Unternehmens, die zugleich die Hauptidee der *Kaiserchronik*, die Reichsidee, zweifach hervorhebt, wird demnach kein nachträglicher Einschub sein, sondern zur ursprünglichen Konzeption des einen Chronikdichters gehören.

[68] SK, S. 42. – E. Scheunemann, o. c., S. 740. [69] Vgl. E. F. Ohly, o. c., S. 34.

Der Rest des Prologes der *Kchr.*, V. 27–42, nimmt das Thema des ersten Teils (1–14) nicht wieder auf, sondern geht gegen die *lugenmaere* an als den Kontrast zu dem im zweiten Teil (15–26) angekündeten Gegenstand dieser Chronik, nämlich der geschichtlichen Wahrheit. Dieser Seitenhieb auf die üppig wuchernde Heldendichtung jener Zeit war nun dem Autor des *Trierer Silvesters* – ebenso wie der 1. Teil des Prologs – wiederum sehr willkommen. Auch seine Legende erhob ja den Anspruch auf geschichtliche Wahrheit. Diesen Schlußteil des *Kchr.*-Prologs konnte er daher wieder beruhigt übernehmen.

Jedoch selbst dann, wenn jene Zeilen 15–26 interpoliert wären, so unwahrscheinlich dies auch ist, so würde die Feststellung *unze an disen hiutegen tac* immer noch nicht die Veröffentlichung der *Kchr.* kurz nach 1147 beweisen oder auch nur andeuten. Wer weiß denn, ob *hiutegen tac* annähernd wörtlich zu verstehen ist? Damit kann sehr wohl nicht mehr als „bis zu unserer Zeit", der Zeit einer der jetzt lebenden Generationen gemeint sein.

Kein einziges der bisher vorgebrachten Argumente für die Datierung der *Kchr.* kann also einer kritischen Nachprüfung standhalten. Um bessere zu finden, sollten wir auf einem neuen Weg an das Problem herantreten.

Wie schon erwähnt, besteht das bereits im Prolog, V. 15 ff., unmißverständlich aufgerollte Programm der *Kchr.* in der Geschichtsdarstellung des Römischen Reiches. Dies bedeutet einen Bruch mit der gesamten Chroniktradition der Zeit, die auf der Einteilung der Welt- oder vielmehr der Heilsgeschichte in die bekannten von Augustin, Orosius und Isidor von Sevilla aufgestellten Weltalter beruhte. Geschichte von einem gänzlich säkularhistorischen Standpunkt aus zu schreiben, ja nichts weiter als die Geschichte eines einzigen weltlichen Reiches, des Römischen Reiches (worin das „Heilige" Römische Reich nur als ein Teil enthalten ist), war in christlicher Historiographie – eine andere gab es zu der Zeit ja nicht – bislang ganz unerhört. Idee und Anlage der *Kchr.* waren etwas völlig Neues[70].

Die im Prolog programmatisch angekündigte und durch zwei wörtliche Referenzen (V. 16 und 22) noch besonders betonte Idee *Rômisces rîches* wird nun im Verlauf des ganzen Werkes immer wieder aufgezeigt. Sie zieht sich als roter Faden, der alles zuammenhält, durch die *Kchr.*

Die Geburt des Herrn Jesu Christi, sonst immer der Beginn eines neuen „Weltalters", das herausragende Ereignis in aller bisherigen Geschichtsschreibung im christlichen Raume, stellt in der *Kchr.* keineswegs den großen Wendepunkt dar; ja es kommt so weit, daß der Chronist dieses Ereignis ebenso wie das ganze Leben Jesu Christi fast ohne ein Wort übergeht: *der cins stuont unz an den tac / daz der wâre hailant / von himele wart gesant* (V. 638 ff.). Das ist alles.

Der entscheidende Wendepunkt der *Kchr.* liegt vielmehr in der „translatio imperii ad Francos" (V. 14149–423). Hier erst scheint der Chronist wirklich seinen Atem anzuhalten. Dieser Vorgang ist ihm das „epochemachende" Er-

[70] Vgl. H. Schneider, o. c., S. 61 (Fußnote).

ignis, der Wendepunkt der Geschichte, der in der *Kchr.* die 409 Regierungsahre der lateinischen und der byzantinischen Kaiser – eine selbst in mittelalterlicher Geschichtsschreibung unerhörte Zweck-Vergewaltigung der historischen Chronologie – von den ebenfalls 409 (!) Regierungsjahren der deutschen Kaiser trennt[71].

Die Bedeutung dieses Ereignisses wird in der *Kchr.* durch die Niederlage der römischen Kaiserkrone auf den Altar von St. Peter in Rom während des Interregnums, das auf den Tod des letzten byzantinischen Kaisers, Constantins VI., folgte, symbolisiert (V. 14282ff.). Der Chronist verurteilt Constantin (ebenso wie dessen Vorgänger Zeno), da er der Idee des Römischen Reiches untreu geworden und in einer einem römischen Kaiser unwürdigen Weise unter byzantinischen Einfluß geraten sei. Deshalb wird er in die Kategorie der *ubelen chunige* versetzt – man erinnere sich an die Ankündigung des Prologs, von ... *chunigen / baidiu guoten unt ubelen / di ... Rômisces rîches phlâgen* (V. 20ff.), berichten zu wollen. Seine Blendung durch die römischen (!) Bürger ist daher vollauf gerechtfertigt.

Im absoluten Gegensatz zu Constantin VI., dem letzten römischen Kaiser vor der „translatio imperii", einem „schlechten" Kaiser also, wird Karl der Große, der erste römische Kaiser nach der „translatio", der aus der Hand seines Bruders, des Papstes, die alte Krone vom Altar der Peterskirche erhält, als ein „guter" Herrscher in den höchsten Tönen gepriesen, denn er regiert, wie es einem römischen Kaiser zusteht. Höchst aufschlußreich nun werden seine Taten und die Ereignisse in seinem Leben, wie E. F. Ohly aufgedeckt hat (S. 230), genau parallel, nur mit umgekehrtem (Wert-)Vorzeichen, zu den Taten und Ereignissen in Constantins Leben dargelegt. Die Stationen beider Viten entsprechen sich so auffällig, daß die kompositorische Absicht und der ideell gegründete Zweck des Dichters hierbei nicht geleugnet werden können. Die Absicht ist hier einzig und allein, den im Sinne des Ganzen so wichtigen Vorgang der „translatio imperii Romani" von den lateinisch-byzantinischen auf die deutschen Kaiser als den eigentlichen Wendepunkt der Geschichte hinzustellen. Daher die subtile kompositorisch-künstlerische Ausarbeitung dieser Stelle in der *Kchr.* An einem entscheidenden Punkt in der Chronik wird also die Idee des „Reiches" hier offenbar. Ohne die geringste Schwierigkeit kann sie durch das ganze Werk verfolgt werden.

So z. B. gleich im ersten Teil: Im Gegensatz zu aller theologischen und historischen Überlieferung wird in der willkürlichen und äußerst kühnen Interpretation von Daniels Traumbild der vier Weltreiche (*Kchr.*, V. 526ff.) der Eber zum ersten Mal positiv dargestellt. Der Chronist nimmt ihm das elfte Horn, das traditionelle Zeichen des Antichrists, und fügt es dem Löwen zu. Damit erst kann nun der Eber das Symbol des Römischen Reiches werden,

[71] Diese verblüffende Gleichzahl erhalten wir durch Addition der bei jedem Kaiser angegebenen Jahre seiner Regierungszeit. Vgl. des näheren hierzu S. 146.

das in diesem Zusammenhang unter dem Zeichen von Julius Cäsar steht. Der Abschnitt endet: *wol bezaichent uns daz wilde swîn / daz daz rîche ze Rôme sol iemer frî sîn* (V. 557f.).

Es würde fast einen Band ausfüllen, wollte man auf alle Bezugnahmen der *Kchr.* auf das Römische Reich hinweisen und näher eingehen. Nur einige wenige Beispiele mögen hier genügen. Der Hohenstaufenkönig Konrad III. wird in der Chronik getadelt, nicht weil er ein Feind der Welfen war – kein Wort davon! –, sondern nur, weil er als Vasall Kaiser Lothars III., seines Vorgängers auf dem Thron, *was ê wider dem rîche* (V. 17184). Er und sein Bruder Friedrich, so berichtet der Chronist, *wuosten ... das rîche / vil harte frävelîche* (V. 17029f.). Andererseits äußert sich der Verfasser mit besonderer Genugtuung darüber, daß einer seiner Günstlinge, nämlich Heinrich der Stolze, der nach dem Willen Lothars III. und natürlich auch nach Meinung des Verfassers hätte König werden sollen (V. 17189f.), die vom verstorbenen Herrscher empfangenen kaiserlichen Insignien, den *sper joh die chrône*, an den neuen, wider ihn selbst gewählten König Konrad III. abgegeben hat. Trotz der dieser Handlung anhangenden Demütigung hätte Heinrich es dennoch getan *durch des rîches êre* (V. 17203).

Hingegen wird sein Bruder, *der edele vurste Welfe* (V. 17232), mit dem die *Kchr.* auch sonst sympathisiert, ganz offen getadelt, weil er gegen das in der Person Konrads III. vertretene *rîch* und gegen den vom König eingesetzten Herzog von Österreich, Leopold von Babenberg, gekämpft hat: *Welf dô wider dem rîche sich vermaz* (V. 17216) ... *der chunich zurnde dô* mit ihm (V. 17231). Daher:

newolten im niht helfen
neweder friunt noch mâge.
si huoben sich alsô trâge (V. 17233ff.)

und mit Recht so: *want Welf wider dem rîche was* (V. 17236). Er wird hier also mit genau den gleichen Worten kritisiert wie König Konrad III., der persönliche Feind des Verfassers und des Auftraggebers der *Kchr.*, nur 50 Verse zuvor (*der ê wider dem rîche was*, V. 17184). Später wird – höchst aufschlußreich für unser Argument – Welfs VI. Unternehmen gegen das *rîche* dadurch noch schärfer verurteilt, daß es nach der Überzeugung des Verfassers von vornherein und geradezu schicksalhaft bedingt zum Scheitern verdammt war:

mit dem chuninge er duo vaht.
Welf hête mêror craft;
vil liuzel in daz half:
daz rîche da vur traf.
Welf vil chûme entran,
im wurden gefangen sîne man.
Winesberc man dô regap,
Welf was vehtenes sat (V. 17240ff.)

Trotz der stärkeren Heereskraft muß Welf, wie von höherer Fügung bestimmt, unterliegen, denn er kämpft gegen das „Reich", das sich im König verkörpert. *Daz rîche da vur traf.* Diese Feststellung ist um so eindrucksvoller, als der Chronist ja ein Anhänger der Welfen und entschieden ein persönlicher Gegner des staufischen Reichsoberhaupts Konrads III. ist. Dennoch wird der König hier gerechtfertigt, Welf, der Freund, verurteilt. Denn vor allem kommt das *rîch.* Sein Oberhaupt darf nicht angegriffen werden, wie Welf es angegriffen hat.

In einer ähnlichen Situation, etwa 650 Verse vorher, bezieht die *Kchr.* genau die gleiche Stellung gegenüber einem Kaiser, gegen den sich der ganze Widerwillen des Autors richtet. Es ist Heinrich IV. Sein Charakter wird in den dunkelsten Farben geschildert: *vil harte versûmte er sich, hart er sich vergâhte. die pursten er versmâhte, er bespotte ie die edelen, den wîstuom liez er im enfremden, unkusce er sich underwant: er rait hovescen in diu lant, er hônde die edelen frouwen, die sîne liez er rouben. frîhait underwant er sich; vil dicke saz er obe spil, so er solte rihten daz rîche* (V. 16549ff.). Dennoch tadelt die *Kchr.* die Sachsen, weil sie den König im Stich gelassen haben – *die Sahsen dem chunige geswichen* (V. 16574). Dies wäre bei dem nach der Chronik so unköniglichen Verhalten Heinrichs IV., der sich nicht einmal genügend um das Reich kümmert, an sich vielleicht nicht so schlimm. Dennoch ist es in den Augen des Verfassers ein Verbrechen, denn den König im Stich lassen, heißt ihm, das Reich angreifen: *daz rîche si an griffen* (V. 16575). Jetzt ist der Chronist auf Seiten Heinrichs IV., des Reichsverwalters, als dieser, unterstützt von den Herzögen von Bayern, Schwaben und des Rheinlandes, die Sachsen besiegt: *der chunich daz wal behabete, die Sahsen wurden reslagen ... er betwanch allez ir lant* (V. 16610ff.). Kennzeichnenderweise nennt der Autor weder ihn noch Konrad III. beim Namen, sondern nur *der chunic*, wenn er gezwungen ist, auf ihre Seite zu treten, d. h. immer, wenn die Könige das Reich gegen Rebellen verteidigen. Diese klare Trennung ihres Namens von ihrem Amt bekundet, daß der Verfasser sie zwar persönlich nicht schätzt, ihren Erfolg als Statthalter des Heiligen Römischen Reiches jedoch begrüßt.

Auf welche Seite aber sollte er, der kirchentreue Geistliche, bei der Darstellung des Investiturstreits zwischen Papst und Kaiser, Heinrichs IV. Gang nach Canossa usw. treten? Man sollte annehmen, auf die Seite des Papstes. Unser geistlicher Chronist aber war klug genug, dieses ganze zwiespältige Kapitel der Geschichte zu umgehen, so bedeutend es ist und noch mehr war damals. Er berührt es mit keinem einzigen Wort – trotz seiner, bzw. seines Auftraggebers entschiedenen Opposition zur Person Heinrichs IV. und obwohl er als Geistlicher schon hier die Gelegenheit zu einem starken Ausfall gegen Heinrich, den Papstrebellen, gehabt hätte, wie er sie ja anderenorts bei seinen Gegnern oft wahrnimmt. Offensichtlich also litt er den Konflikt zwischen dem weltlichen Reiche, verkörpert in Heinrich IV., und dem geistlichen Reich Gottes, vertreten durch den Papst, nicht und lehnte sich bei aller selbstver-

ständlichen inneren Zugehörigkeit zu Papst und Kirche doch auch gegen die Demütigung des *rîches* in Canossa auf. Das bezeugt, wie tief er um das Reich fühlte und dachte, was es ihm bedeutete. Daher opfert er selbst in dieser ihm von der Geschichte aufgezwungenen peinlichen Lage nicht das Ideal des weltlichen Römischen Reiches dem anderen selbstverständlichen Ideal des Imperium sacrum.

Er war natürlich viel besser dran, wenn er die Zeit eines „guten" Königs zu beschreiben hatte, z. B. die Lothars III. (von Supplinburg). Da konnte er seiner Lieblingsidee vom *rîche* weit besser, nämlich vom Positiven her, nachgehen. Lothar wurde zum König gewählt, weil *der dem rîche wol gezaeme* (V. 16949). Bald darauf verbannte der Herzog von Böhmen seinen Gegner, Otto v. Mähren, außer Landes; Lothar und die Sachsen waren empört, *sie sprachen, iz waere wider dem rîche getân, iz solte an alle ir êre gân* (V. 16983f.). Etwas später wollte Herzog Uolrich dem König Widerstand leisten. Aber *di wîsen, di dô dâ wâren ... die gerieten dem herzogen Uolrîchen, daz er dem chunige solte entwîchen, er waere des rîches hêrre* (V. 17009ff.). Uolrich, der diesem Argument nichts entgegenhalten konnte, folgte dem Rat der *wîsen*. Einige Jahre darauf wurde er sogar *des rîches râtgebe* (V. 17017). Während des Aufstandes der beiden staufischen Brüder Konrad und Friedrich gegen den Kaiser beteten Lothar und seine Frau inständig zu Gott, Er möge dem Kampf ein Ende setzen *nâch gewarhait der sêle unt ouch nâch des rîches êre* (V. 17036ff.). Schließlich mußte Konrad nach Mailand fliehen: *des rîches craft sich dô vur nam* (V. 17054) – das Reich setzte sich durch, triumphierte über den Rebellen. Konrads Anhänger wurden in Speyer überwältigt: *die swuoren hulde dem rîche* (V. 17069) – dem „Reiche", nicht dem König oder seinem Vertreter. Immer ist ausdrücklich das „Reich" als solches betont.

Lothars nächster Anhänger, sein Schwiegersohn Heinrich der Stolze, erhält von ihm die Mark Toskanien; dazu meint die *Kchr.* (V. 17107ff.): *ja verdient er umbe daz rîche, daz im der chaiser williclîche beidiu lêh unde gab.* Schließlich hebt der Chronist in seinem Lobgesang auf Lothar III. ausdrücklich hervor:

er was wol des rîches herre ...
er minnet alle gotelîchen lêre
unt behielt ouch werltlîch êre. (V. 17162ff.)

Er und seine Gemahlin, *swaz si an dem rîche gewunnen / daz was gotes êre* (V. 17179f.).

Zum ersten Mal in der mittelalterlichen deutschen Literatur erscheint hier am Ende der *Kchr.* jenes hohe Ideal, zugleich nach *gotes (lêre) unt werltlîch êre* zu streben, das bald darauf die gesamte ritterlich-höfische Welt fast ein ganzes Jahrhundert lang bewegen sollte. Bis zu dieser Zeit war es ausschließlich *gotes lêre*, nach der der Mensch angehalten war zu streben. Nach den Konflikten zwischen Papst und Heinrich IV. war die erste Hälfte des 12. Jahrhunderts

durch den unumstrittenen Vorrang des Papstes, der Kirche und ihrer geistlichen Strömungen gekennzeichnet, symbolisch ausgedrückt auf jenem berühmten Gemälde im Lateran, das den Kaiser Lothar III. zu Füßen des Papstes zeigt und darunter die kühnen Zeilen enthält: *Rex stetit ante fores, iurans prius Urbis honores / Post homo fit Papae, sumit quo dante coronam.*

Es war das Zeitalter der Reformorden, der Gründung und Ausdehnung des Kartäuserordens, des Zisterzienserordens, des Prämonstratenserordens, der Augustiner-Chorherren usw.; des Gipfels der cluniazensischen Bewegung in Deutschland, das Zeitalter Bernhards von Clairvaux. Stärker als jemals zuvor war die Hinneigung zum Jenseits; der Blick war fast einzig auf das Reich Gottes gerichtet; das Memento mori beherrschte die Geister jener Epoche. Die weltlichen Herrscher des Heiligen Römischen Reiches, Lothar III. sowohl als auch Konrad III. – beide gehorsame Diener der Kirche – waren nicht stark genug und in der Tat auch gar nicht willens, jene alte autonome Machtposition des Reiches aufrechtzuerhalten, die die anti-hierarchischen salischen Kaiser während des 11. und zu Beginn des 12. Jahrhunderts behauptet hatten. Die Reichsidee verblaßte zusehends in Lothars und Konrads Tagen, und zwar zugunsten der Idee vom ewigen Gottesreich.

Das Heilige Römische Reich selbst schwebte in einem Zustand der Gefahr und Ungewißheit. Im Jahre 1144 fiel die Stadt Edessa, der starke Vorposten der Christenheit im heiligen Land, in die Hände der Mohammedaner. Dieser Verlust wurde im ganzen Abendland als ein großes Unglück betrauert. Selbst Jerusalem war bedroht. Durch die glühenden Mahnrufe Bernhards v. Clairvaux entbrannt, rüsteten die christlichen Völker zum zweiten Kreuzzug. Die höchsten Hoffnungen wurden in diesen Zug gesetzt. Um so tiefer daher die Niedergeschlagenheit, die sein völliges Mißlingen hervorrief. Dieses Fiasko bedeutete eine schwere Demütigung sowohl für die geistlich-kirchlichen Bewegungen als auch für das weltliche Reich. In Deutschland spaltete die unselige Fehde zwischen Hohenstaufen und Welfen, die zwischen 1150 und 1152 – nach Eintritt Heinrichs des Löwen ins Mannesalter – immer heftiger anschwoll, das Land in zwei feindliche Lager. Die Welfen wurden als Gegner des Staufenkönigs von der Kirche unterstützt und bildeten eine Partei mit ihr, „Die welfisch-kirchliche Partei", hinter der auch Papst Eugenius III. stand[72].

Diese „Periode der Verwirrung und Zwietracht" beschreibt die *Cambridge Medieval History* (Cambridge 1929, Bd. V., S. 358f.) unter besonderer Bezugnahme auf „the chaotic state of things which prevailed during the last years of Conrad" (1147–1152) wie folgt:

„Failure was the keynote of the reign of the first king of the house of Hohenstaufen. Failure dogged his steps in every enterprise ... The Welfs remained unsubdued ... the expedition to Syria had ended in a dismal catastrophe; the king's intervention in the quarrels of his neighbours achieved nothing; for the first time since the revival of the Empire by Otto the Great the German

[72] M. Philippson, *Heinrich d. Löwe*, Leipzig 1918, S. 120, S. 182.

king had not been crowned at Rome. The early promise of Conrad as the young ... anti-king to Lothar remained sadly unfulfilled when he came to rule as a lawful sovereign."

Diese „oft unkluge und unentschlossene" Politik verursachte „almost uninterrupted misadventure ... beyond a doubt he lowered the prestige of Germany ... To add to the misery of war and devastation from which the country suffered, a famine of unheard-of severity broke out and spread through the whole of Germany. Every chronicler fills his narrative of the year 1146 with lamentations over the afflictions and misfortunes which heavily oppressed their unhappy land. Prices rose to unprecedented heights ..." (S. 352f.).

Gerade als Heinrich der Stolze in seiner Auflehnung gegen den König zum großen Schlage ausholte, erlitt Konrad einen schweren Verlust durch den Tod seines Sohnes, des jungen Heinrich, der zu seinem Nachfolger auf dem Königsthron bestimmt war. Königstum und Reich waren also, nach dem zusammenfassenden Urteil der *Cambridge Medieval History* „in a state of complete disintegration; a great family feud divided the land into factions in open hostility; internal discord and widespread unrest prevailed everywhere; the country was exhausted by civil war and by the plundering and burning which accompanied it, the people by famine and want which was its natural consequence. The royal authority in the hands of Conrad was too weak to check the lawlessness of the nobility, hopelessly incapable of dealing with the crucial question of the position of the Welfs" (S. 381).

Ein zuverlässiges Bild von der düsteren Lage des Reiches und, damit verbunden, von der gedrückten Stimmung der Menschen während der letzten Regierungsjahre Konrads entwirft der zeitgenössische Geschichtsschreiber der Epoche, Bischof Otto von Freising, in seiner *Chronica sive Historia de duabus civitatibus*, die in der ersten Ausgabe 1146/47 vollendet wurde[73]. Die gesamte Chronik, besonders Buch 7, das die Gegenwartsgeschichte behandelt, ist überschattet von Ottos Trauer um den Machtabrutsch des Kaisertums, um den Streit zwischen Papst und Reich und um den Niedergang des Reiches. Den einzigen Ausweg aus diesem „Tal der Tränen" sah auch er in einem Leben, das einzig und allein ausgerichtet ist *ad gloriam ... regni Christi post hanc vitam sperandam* (o. c., S. 9). Diese Haltung findet sich komprimiert ausgedrückt in Ottos an seinen Freund Isengrim adressierte Vorrede zu seiner Chronik. Wir sind, sagt Otto dort, *in peregrinatione positi filii Dei confusione temporalium tamquam Babylonica captivitate gravati.* Mit Bezugnahme auf die alten Historiker, die, wie er glaubte, nichts anderes hätten darstellen können als *erumpnosas mortalium calamitatum tragedias*, fährt er fort: *Nos autem, tanquam in fine temporum constituti, non tam in codicibus eorum erumpnas mortalium legimus, quam ex ipsis nostri temporis experimentis eas in nobis invenimus. Ut enim de aliis taceam: regnum Romanorum ... ex tot alternationibus, maxime diebus nostris, ex nobilissimo factum est pene novissimum, ut iuxta poetam „vix magni stet nominis umbra". Ab Urbe quippe ad Grecos, a Grecis ad Francos, a Francis ad Lonbardos, a Lonbardis rursum ad Teutonicos Francos*

[73] Hrsg. v. Adolfus Hofmeister, Hannover und Leipzig 1912; in: Script. Rer. Germ.

erivatum non solum antiquitate senuit sed etiam ipsa mobilitate sui ... sordes multiplices ac defectus varios contraxit. Ostenditur igitur in ipso capite mundi mundi miseria, ipsiusque occasus toti corpori minatur interitum (p. 7).

Die Katastrophe des 2. Kreuzzuges war ein schwerer Schlag, nicht nur für as Reich, sondern fast noch mehr für die kirchliche Macht in Europa. Bernard v. Clairvaux zog sich aus der Kirchenpolitik und überhaupt aus dem ffentlichen Leben zurück. Einige Jahre darauf, 1153, starb er. Der kraftvolle Aufschwung der kirchlichen Bewegung, die er verkörperte, war nach 1148 chwerstens getroffen, und ihr Einfluß auf das allgemeine geistige und politische eben ließ nach[74]. So waren also die letzten Regierungsjahre Konrads III. lurch eine allgemeine Niedergeschlagenheit gekennzeichnet. Am schlimmsten tand es um das Hl. Römische Reich, als der König am 15. Februar 1152 starb.

Vierzehn Tage darauf wurde sein Neffe Friedrich von Hohenstaufen zu einem Thronnachfolger gewählt. Schwerlich nur wird man den völligen Umchwung der Lage überschätzen, den die Herrschaft Friedrich Barbarossas gleich von seinem Regierungsantritt an für das Reich mit sich brachte. „With him", konstatiert die *Cambridge Medieval History*, „the star of the Empire was to shine with renewed lustre" (Vol. 5, S. 380). Der Wandel der politischen Situation trat ebenso entschieden wie plötzlich ein, nicht nur im Rückblick des Historikers, sondern auch vom Standpunkt der Zeitgenossen aus betrachtet[75]. Mit einem Male, und zwar gleich bei der – einmütigen – Wahl Friedrichs I. zeigte sich eine überraschende Übereinstimmung unter den deutschen Herzögen und Grafen, „ein Ereignis, wie es in der ganzen damals lebenden Generation kein Einziger erlebt hatte"[76].

Wie war das möglich? Hauptsächlich wohl auf Grund dreier Tatbestände, die gleich vom ersten Tage der Regierung Friedrichs I. an wirksam waren. Erstens war der neue König durch gleichmäßige verwandtschaftliche Bande beiden rivalisierenden Häusern der Hohenstaufen und der Welfen verbunden (sein Vater war der ältere Bruder des verstorbenen Staufenkönigs Konrad, seine Mutter die Schwester des Welfenfürsten Heinrich des Stolzen); bei mehr als einer Gelegenheit schon hatte er als Vermittler zwischen den beiden Parteien gewirkt; seine persönlichen Sympathien waren auf beide Häuser gleichmäßig verteilt[77]. Das war mit ein Grund für die Einmütigkeit seiner Königswahl, wie Otto von Freising bezeugt[78]. Jedermann knüpfte an Friedrich, und an ihn allein, die Hoffnung, er würde die lange Fehde zwischen Staufen und Welfen, die so viel Unheil über das Land brachte, beenden. – Zweitens war nun Barbarossa auch die Persönlichkeit, all diese Hoffnungen und noch mehr zu erfüllen. Er „stand in der Blütezeit seines Lebens, um dreißig

[74] Vgl. K. Hampe, *Herrschergestalten des deutschen Mittelalters*, 5. Aufl., Leipzig 1943, S. 196. – F. Jastrow, *Die Welfenprozesse u. die ersten Regierungsjahre Friedrich Barbarossas* (1138–56), in: DZG X, 2. Bd. 1893, S. 316.

[75] Vgl. F. Jastrow, o. c., S. 297.

[76] Ebda., S. 313.

[77] Vgl. *Cambr. Med. Hist.*, 5, S. 381.

[78] Vgl. *Gesta Friderici II*, 2, S. 391.

Jahre alt, stark an Geist und Körper, ein Bild von einem Mann; ... seine persönliche Erscheinung strahlte eine unglaubliche Anziehungskraft aus", berichten uns Zeitgenossen[79]. Mutig, ohne Furcht, ein ausgezeichneter ritterlicher Streiter, mit einer bereits aufzuweisenden glänzenden Erfolgsbahn war er „the very embodiment of mediaeval chivalry" (*Cambr. Med. Hist.*, S. 382). „With the qualities necessary for ruling a great empire he was singularly well endowed: shrewd judgement, rapid power of decision, untiring energy, the highest sense of justice" (ebda.).

Das war allen Herzögen und Grafen von vornherein bekannt, sie alle sahen ihn bekleidet mit seiner neuen Würde: Kein Wunder, sie blickten mit Bewunderung zu ihm auf und setzen die größten Hoffnungen für das Reich in solch eine stattliche Persönlichkeit: „German and foreigner, friend and foe, have but one opinion on the character of the great Emperor; they must go back in their histories to Charlemagne to find a worthy parallel" (ebda.). Besonders die ersten Jahre seiner Regierung waren überaus erfolgreich. Der alte Streit zwischen Staufen und Welfen wurde tatsächlich sofort begraben, Heinrich der Löwe ebenso wie Welf VI. wurden die engsten Anhänger Barbarossas. „Der Freundschaftsbund des Staufen und Welfen konnte nicht fester gedacht werden"[80] während dieser frühen Regierungsjahre Barbarossas. Außerdem: „Within four years of his coronation Frederick, by his masterful rule, had transformed Germany. Feuds were healed, enemies reconciled; 'Landfrieden' were proclaimed in all the duchies, and offenders were dealt with by stern punishments. Order was restored and the rule of law was established".

Nicht nur die Welfen brachte der Herrscher auf seine Seite, sondern – und das war der dritte für seinen Erfolg sprechende Tatbestand – auch die Kirche, die Bischöfe und die Äbte. Er stellte die Grundlage mittelalterlichen Regierens in seinem Reiche, die enge Verbindung von Krone und Episkopat, wieder her. Nach K. Hampe[81] war dies „das bedeutsamste Moment für die Neukräftigung des deutschen Königtums". Das Reichsoberhaupt gewann wieder einen entscheidenden Einfluß auf die Besetzung der Bischöfsstühle. Die zumeist jungen, zum Teil bald von Barbarossa selbst eingesetzten Bischöfe wurden in erster Linie kaiserliche Beamte. Ihre bischöflichen Insignien wurden als kaiserliche Lehen betrachtet (ebda., S. 146).

Innerhalb kürzester Zeit nach dem Regierungsantritt Friedrichs I. herrschte so eine Eintracht unter den Herzögen und Grafen des Reiches wie kaum zuvor. Diese Eintracht gründete nicht auf dem sacerdotium, wie es ehemals annähernd der Fall gewesen sein mochte, sondern vielmehr auf der Idee des weltlichen Imperium Romanum, die man in Kaiser Friedrich I. verkörpert sah. Diese gerade von Friedrich selbst stark vorangetriebene ideologische Wiedergeburt

[79] Vgl. *Cambr. Med. Hist.*, V, S. 383. – K. Hampe, *Herrschergestalten*, S. 195f.
[80] Vgl. M. Philippson, o. c., S. 145.
[81] *Deutsche Kaisergeschichte in der Zeit der Salier und Staufer*, 7. Aufl., Leipzig 1937, S. 145.

es Reiches[82] gipfelte einige Jahre später, 1165, in der Heiligsprechung Karls es Großen. Dabei kann natürlich nicht etwa die Rede sein von der germanihen Idee eines deutschen Königtums – keineswegs; solch eine Idee war völlig erdrängt zugunsten der des „Heiligen Römischen Reiches". Die Deutschen egannen teilweise sogar, sich „Römer" zu nennen[83]. Das deutsche Königreich ng im Römischen Kaiserreich auf. Friedrich unterzeichnete als „Imperator" der „Rex Romanorum" (ebda., S. 19).

Um den vollständigen Wandel der Lage sowohl des Reiches selbst als auch er allgemeinen Stimmung im Volke darüber darzulegen, rufen wir wiederum tto von Freising zu unserem Kronzeugen. Denn im Gegensatz zu dem in einer *Chronica* von 1146/47 herrschenden düsteren Moll-Ton und der Verweiflung angesichts des Niederganges des Reiches damals nimmt er in seinem weiten großen Werk über den Kaiser selbst, den *Gesta Friderici I. Imperatoris*[84] von 1156, und in einem aufmunternden, dem Kaiser 1157 zusammen it der 2. Ausgabe seiner *Chronica* übersandten Brief einen äußerst optimischen Standpunkt hinsichtlich der Weltereignisse und insbesondere des Röischen Reiches ein. Die Anrede dieses Briefes an Barbarossa lautet: *Domino o Friderico, victori, inclito, triumphatori, Romanorum imperatori semper augusto* ...[85]. Später fährt Otto fort: *Vos autem, princeps classime, qui re et nomine Pacificus iure appellamini, quia noctem nebulosam pluviosam ad delectabilia matutinae serenitatis spectacula ... ddidistis* ... und darauf: *Unde nobilitas vestra cognoscat nos hanc historiam ubilosi temporis, quod ante vos fuit, turbulentia inductos ex amaritudine animi scripsisse ac ob hoc non tam rerum gestarum seriem quam arundem miseriam in modum tragediae texuissi et sic unamquamque librorum istinctionem ... in miseria terminasse.* Jetzt aber bietet Otto sich selbst an, ber den Feldzug Friedrichs gegen die Mailänder im Jahre 1154/55 ein Werk schreiben *ob honorem imperii vestraeque personae* (ebda., S. 3).

Dies also war die Situation des Reiches vor 1152 und nach 1152 – ein unhörter Gegensatz: Vor dem Tod Konrads III. ein Niedergang des Römischen eiches, das im Bewußtsein der damaligen Zeit zudem kaum noch als solches, elmehr nur als deutsches oder fränkisches Königtum existierte[86] (Konrad III. urde nie zum Kaiser gekrönt, er blieb König): Nach der Krönung Friedrichs I. ann der plötzliche Aufschwung des Reiches, das von diesem Zeitpunkt an hr bewußt als das Römische Reich Cäsars und Karls des Großen angesehen urde.

Wenden wir uns nunmehr wieder zur Frage der Datierung der *Kchr.*, so wird us dem Dargelegten schon ersichtlich geworden sein, daß das Werk kaum vor

Vgl. M. Krammer, *Der Reichsgedanke des staufischen Kaiserhauses*, 1908, S. 1–39, besonders S. 36ff.; in: Untersuchungen zur deutschen Staats- u. Rechtsgeschichte, hrsg. v. Gierke, Nr. 95.
M. Krammer, o. c., S. 5.
Hrsg. von G. Waitz, Hannover 1884, als Teil der Script. Rer. Germ.
Ed. A. Hofmeister, *Chronica*, o. c., S. 1.
Vgl. *Otto von Freising, Chronica*, VI, 17, o. c., S. 276f.

der Wiedererstehung des Heiligen Römischen Reiches im Jahre 1152 geschrieben worden sein kann. Seine durchgehende Tendenz, die starke Hervorkehrung der Idee *Rômisces rîche*, wovon nur einige Beispiele angeführt werden konnten, verbietet eine Datierung selbst seiner Anfänge vor 1152; besonders, da ja der Chronist (und sein Auftraggeber) offensichtlich ein Welfenanhänger war, die Welfen aber zur klerikalen, antistaufischen Partei gehörten, die bis unmittelbar zur Wahl Friedrichs I. 1152 entschieden gegen ein starkes Reich, wenn nicht gar gegen König Konrad III. selbst, eingestellt war[87].

Außerdem: Die *Kchr.* erwähnt nirgends und mit keinem Wort, auch nicht andeutungsweise, die schwere Fehde (als solche) zwischen Staufen und Welfen, die die Geschichte der vorausgegangenen Epoche beherrschte. Nicht einmal die Familiennamen „Hohenstaufen" oder „Staufen" und „Welfen" erscheinen in der Chronik. Diese Diskretion seitens des Verfassers kann doch nur so zu erklären sein, daß er – froh über das Ende des verhängnisvollen Streites der beiden Häuser – den alten Haß nicht auch nur durch eine Anspielung auf den behobenen Konflikt wieder aufrühren wollte.

Und gerade in Regensburg, dem Entstehungsort der *Kchr.*, mußte die neue Eintracht der ehemaligen Feinde besonders stark und glücklich empfunden werden; denn erstens war es hier, wo die alten Differenzen am heftigsten zutagetraten, und zweitens war es hier, wo auf einem vom neuen König am 30. Juni 1152 – vier Monate nach seiner Wahl – einberufenen, glänzenden Reichstag die neu hergestellte Einhelligkeit der ehemaligen Gegner mit festlicher Pracht gefeiert wurde[88].

Bedenkt man all diese Umstände in Verbindung mit dem starken Akzent, den die *Kchr.* auf die Idee des Heiligen Römischen Reiches legt – namentlich auch, daß selbst ein Welfenfürst, Welf VI., wegen seiner Auflehnung gegen den Staufenkönig Konrad, der menschlichen Verkörperung des Reiches, getadelt wird – so bleibt als einzig mögliche Folgerung nur, die Abfassung der *Kchr.* nach dem März 1152 zu datieren.

Dieses Datum ist durch weitere Textstellen aus dem Werk zu stützen. Der Chronist, der so erfüllt ist von der Idee des Heiligen Römischen Reiches, hätte dessen gegenwärtiges Oberhaupt, Konrad III., schwerlich wie folgt eingeführt, wenn dieser noch am Leben wäre:

die vursten chômen dô ze râte
an ainen Chuonraten,
der ê wider dem rîche was.

Den zur Zeit regierenden Souverän des Reiches als einen ehemaligen Reichsgegner darzustellen, das kann man dem so imperialistisch gesinnten Verfasser auf keinen Fall zumuten. Außerdem scheint es unmöglich, daß er dem noch

[87] Vgl. M. Philippson, o. c., S. 120, 182.
[88] Vgl. RB, S. 654f. – W. v. Giesebrecht, *Geschichte der deutschen Kaiserzeit*, Braunschweig 1880, Bd. V, Teil 1, S. 13ff.

benden König den unbestimmten Artikel (*ainen Chuonraten*) hätte beilegen önnen. Welchen besonderen Sinn dieser Artikel in dem Zusammenhang auch mmer haben mag, er muß doch sicher als herabwürdigend aufgefaßt werden. in solcher Ton aber wäre ganz gegen die Einstellung des Verfassers seinem egenwärtigen Reichsoberhaupt gegenüber gewesen.

Konrad war trotz seiner Schwäche und ungeachtet der Tatsache, daß er der it Otto dem Großen erste nicht zum Kaiser gekrönte deutsche König war, ennoch natürlich der weltliche Herr des Reiches und vor allem: er war der öchste Herr und König des reichstreuen, reichsbegeisterten Chronisten. Niemals hätte dieser seinen derzeit regierenden König in so unbestimmter, geringschätziger Weise, wie es der indefinite Artikel, in diesem Zusammenhang zumal, nmißverständlich[89] tut, dargestellt. Konrad muß also tot gewesen sein, als er Chronist diese Verse schrieb. Er starb am 15. Februar 1152.

Ferner: Wäre die *Kchr.* unmittelbar nach 1147, d. h. zwischen 1147 und ca. 150 geschrieben worden, so hätte ihr Autor noch unter dem frischen Eindruck on bedeutenden historischen Ereignissen stehen müssen, die sich in seiner unittelbaren lokalen Umgebung abgespielt hatten und von denen er selbst so ark berührt gewesen sein mußte, daß er uns, seiner Art entsprechend, sicher von berichtet hätte; darunter fallen: 1. die lange schwere Fehde zwischen der ächtigen Bürgerschaft von Regensburg unter Führung ihres Bischofs und n mit den Böhmen assoziierten Österreichern in den Jahren 1145–46, wobei ie Kampfhandlungen weite Striche Bayerns verwüsteten; Regensburg selbst ar zum Teil durch Feuer zerstört. Der Zwist nahm solche politischen Ausmaße an, daß die Herzöge von Österreich und Böhmen vom Papst exkommuniziert wurden[90]. 2. Der plötzliche Einfall der Ungarn in Bayern und die folgenreiche Niederlage, die sie dem bayrischen Herzog, Heinrich Jasomirgott, n der Leitha zufügten[91]. 3. Schließlich die bekannte Hungersnot in Deutschnd im Jahre 1146, die schlimmste seit Menschengedenken, wie es hieß, und on der – nach der *Cambridge Mediaeval History* (Vol. V, S. 352) – jeder hronist dieser Tage mit großen Klagen berichtet.

Da nun keins dieser bedeutsamen Ereignisse, die der Chronist aller Wahrscheinlichkeit nach am eigenen Leib verspürt haben muß, in der *Kchr.* erähnt wird, so wird das Werk eben einige Jahre später geschrieben worden in, als man nicht mehr unmittelbar unter ihrem Einfluß stand, d. h. also nicht or 1150.

Möglicherweise kann man sogar genau das Jahr 1152 als das Datum des rbeitsbeginns an der *Kchr.* ansetzen, und zwar auf Grund einer schon im

Die lange Diskussion darüber, ob mhd. „ein" auch als demonstrativer Artikel gelten kann – vgl. dazu W. Braune, PBB 11, 1885/86, S. 518ff.; Hildebrand, ebda., S. 588ff.; L. Tobler, ebda. 15, 1889/91, S. 380ff.; O. Behagel, *Deutsche Syntax*, Heidelberg 1923, Bd. 1, S. 88 – wurde schließlich erfolgreich zuendegeführt durch C. v. Kraus, *Das sogenannte demonstrative „ein" im Mhd.*, ZfdA 67, 1930, S. 1–22, der nachweist, daß „ein" im Mhd. keinen demonstrativen Charakter haben konnte.

Vgl. F. Janner, o. c., S. 193ff. – RB, I, S. 639.

[91] Vgl. RB, S. 641ff.

Zusammenhang mit der Behandlung des entscheidenden Wendepunktes der *Kchr.*, der „translatio imperii", erwähnten rechnerischen Kalkulation. Addieren wir die Regierungsjahre, die die *Kchr.* mit einer selbst in mittelalterlicher Geschichtsschreibung einzigartigen Willkür jedem römischen Kaiser ausnahmslos zuschreibt[92], so erhalten wir vom Beginn des römischen Kaiserreichs unter Cäsar bis zur Zeit des Interregnums vor der „translatio" und Karl dem Großen 409 Jahre und 8 Monate; diese Zeitspanne wird nach der *Kchr.* von 36 Kaisern ausgefüllt (statt 68 in Wirklichkeit!). Die Zeit von der Krönung Karls des Großen bis zur Gegenwart des Chronisten, welche von 18 Kaisern berichtet – genau die Hälfte der Zahl der voraufgegangenen lateinischen und byzantinischen Kaiser! – beträgt nach dem gleichen Additionsverfahren 394 Jahre und 11 Monate. Da die *Kchr.*, die die Länge der Regierungszeit immer am Ende der Darstellung des betreffenden Königs anführt, vor ihrem geplanten Schluß abbricht, fehlt also die Angabe über die Regierungszeit des zuletzt behandelten Königs, nämlich Konrads III. Dieser regierte vom Beginn des Jahres 1138 bis zum 15. Februar 1152, seinem Todestag, d. h. also 14 Jahre und fast 2 Monate. Addieren wir diese Zahl zu der Summe der Regierungsjahre deutscher Kaiser laut *Kchr.*, also zu 394 Jahren und 11 Monaten, so erhalten wir als Gesamtsumme genau 409 Jahre. 409 Jahre – das aber ist dieselbe Zahl von Jahren, die die Chronik für die Regierungszeit der lateinischen und byzantinischen Kaiser des Römischen Reiches veranschlagt. Es ist wohl nicht anzunehmen, daß diese auffallende und aufs Jahr genaue Gleichheit der beiden Regierungszeitsummen blinder Zufall ist. Das Plus von 7 Monaten bei der ersten Summe kann man ebensogut auch der zweiten Summe hinzufügen: das würde bedeuten, daß der Chronist sein Werk 7 Monate nach Konrads III. Tod, also 6 Monate nach der Krönung seines Nachfolgers Friedrich I. begonnen hätte, d. h. Ende des Jahres 1152. Die verblüffende Gleichheit der beiden Zeitangaben – 409 Regierungsjahre für jede der beiden auch sonst so scharf voneinander getrennten Hälften der Kaiser- und Reichsgeschichte – steht im vollen Einklang mit der herrschenden Idee und der ganzen auf Entsprechung und Symmetrie angelegten Komposition des Werkes[93].

Auf Grund dieser subtilen Kalkulation des Autors können wir annehmen, daß weder die Planung noch überhaupt die Niederschrift einer einzigen Zeile der Chronik vor das Jahr 1152 fällt, daß der Arbeitsbeginn des Werkes vielmehr mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit gegen Ende des Jahres 1152 stattgefunden haben wird. Das Ergebnis der voraufgegangenen Untersuchung, besonders das im Zusammenhang mit der Auffassung und Darlegung des *rîches*, wird hiermit also vom Kompositorischen her bestätigt: Die *Kchr.* ist ihrer Idee und ihrer Anlage, ja höchstwahrscheinlich sogar ihrer Entstehungsursache nach eine (erste) geistige Schöpfung der neu erwachten Reichsbegeisterung nach dem Regierungsantritt Barbarossas im Jahre 1152.

[92] Vgl. E. F. Ohly, o. c., S. 17 – aber hier mit falscher Addition und daher anderer Deutung.
[93] Das hat Ohlys Buch, o. c., ja überzeugend aufgedeckt.

Es bleibt nun zu sehen, ob der terminus ante quem, das Jahr 1160 (vgl. . 131), sich nicht noch etwas zurückschieben läßt. Wie schon dargetan, waren uftraggeber und Verfasser der *Kchr.* enge politische Anhänger der Welfen nd entschiedene Gegner des Bischofs von Regensburg, Heinrichs von Wolfatshausen. Dieser war ein treuer Untertan und Ratgeber des Staufenkönigs Konrad III., ein Freund des Hauses Babenberg und der ausgesprochene Feind er Welfen. Die Abneigung des Chronisten gegen den Bischof macht sich in den Versen 17182 ff. Luft:

die vursten chômen dô ze râte
an ainen Chuonraten,
der ê wider dem rîche was.
der Regensburgare geriet daz,
der biscof Hainrîch,
ain Diezâre alsô hêrlîch,
mit samt dem Behaime.
daz tâten si dem herzogen Hainrich ze laide
unt sînem bruoder Welfe.
si [der Bischof und der Böhmer] *gewunnen grôzze helfe*
durch den alten nît,
want si bî des kaisers Liutheres zît
in grôzzen êren waren.

Der Bischof von Regensburg soll also jemanden zum Herrn des Reiches vorgeschlagen haben, der *ê wider dem rîche was.* Dies ist schon ein versteckter Seitenhieb gegen den Bischof. Durch seinen Vorschlag hätte er – zweifellos mit Absicht, wie den Zeilen zu entnehmen ist – dem Welfen Unrecht und Unheil zufügen wollen. Denn nach Meinung des Chronisten war er es, der die Wahl Heinrichs des Stolzen, des Chronisten (oder vielmehr des Auftraggebers) Günstling, zum König und schon bestimmten Nachfolger Lothars III. hintertrieben habe.

Man muß etwas schärfer auf diese Textstelle blicken, um den verschleierten Zorn und Sarkasmus dieses Vorwurfs gegen den Bischof zu erkennen. Während der andere, der Konrad zum König vorschlägt, ziemlich beiläufig erwähnt wird – *mit samt dem Behaime* –, also nicht einmal mit Namen und gerade so, als ob er nur wegen des Reimes auf *laide* hier eingefügt würde, wird Bischof „Heinrich" beim Namen genannt, ferner bei seinem Bischofstitel und bei seiner Diözese, als ob der Verfasser hier keinen Zweifel lassen wollte, welcher Fürst Heinrich es wäre, der die Schandtat, jemanden zum König zu nominieren, der einst gegen das Reich war, vollzogen und das geliebte Welfenhaus um Ruhm und Erfolg gebracht hätte. Und als ob diese Bezeichnung noch nicht scharf umrissen genug wäre, fügt die *Kchr.* noch hinzu *ain Diezâre alsô hêrlîch!* Das berühmte Haus von Dießen, das sich später in die Linien der Grafen von Andechs und derer von Wolfratshausen spaltete, stand in starker Opposition

zu den Welfen. Seine Erwähnung in diesem Zusammenhang kann nur als ein weiterer Hieb gegen den Bischof Heinrich von Wolfratshausen verstanden werden: das Glied einer bayrischen Grafenfamilie stimmt gegen seinen bayrischen Herrn und Herzog. Noch sarkastischer wirkt (und sollte wirken) der Zusatz *alsô hêrlîch*. In diesem Zusammenhang sollte mhd. *hêrlîch* letztlich wohl nicht den positiv-lobenden Sinn von „ausgezeichnet, prächtig, vornehm" enthalten, sondern gewiß und sicher wohl primär den negativ-tadelnden von „stolz, überheblich, arrogant"[94]. Denn diese zweite Wortinterpretation verlangt nicht nur der ganze Ton dieser Textstelle, sondern sie trifft auch genau auf das, was Bischof Heinrich war: stolz, überheblich, arrogant, dogmatisch, willkürlich – eine herrische Natur[95]. Der Doppelsinn des Wortes *hêrlîch* verbirgt den Angriff auf den Bischof und macht ihn dadurch zugleich nur um so spitzer, feinschneidender; eine höchst subtile Raffinesse, mit der der Verfasser hier durch die Blume (des positiven Wortsinnes) genau auf die schwache Stelle des Bischofs zeigt: seine stolze Willkür und Überheblichkeit. –

Die Stichelei geht weiter: der Bischof von Regensburg trieb die Wahl des Thronrivalen Heinrichs des Stolzen voran, d. h., er handelte gegen den ausgesprochenen Willen des verstorbenen Kaisers Lothar III., obgleich er selbst *bî des kaiser Liutheres zît in grôzzen êren* war. Tatsächlich war der Bischof während der letzten Regierungsjahre des Kaisers einer von dessen besonderen Günstlingen. 1136 wurde er sogar Erzkanzler in Italien[96]. Und jetzt, kaum daß sein Herr und Gönner die Augen geschlossen hatte, ging Bischof Heinrich auf die Gegenseite über, hinterging Lothars Wunsch und Willen und mißbrauchte durch sein Eintreten für den Gegner von Lothars Schwiegersohn die ihm vom verstorbenen Kaiser übertragene Macht. Einmal mehr muß sich daher der Bischof vom Chronisten seinen Verrat, seine Unloyalität vorwerfen lassen. Aber wiederum geschieht dies nicht gerade heraus in offener, unzweideutiger Anklage, sondern implicite (*want si* ...), so daß man den Vorwurf erst aus dem scheinbar sachgemäßen Bericht – *bî des kaiser Liutheres zît in grôzzen êren* – herauslesen muß, was indessen jedem Geschichtskundigen jener Zeit und natürlich den Zeitgenossen des Bischofs bei näherem Hinsehen nicht entgangen sein wird.

Nun aber glaube ich, daß all diese verborgene Bitterkeit, um nicht zu sagen der Haß gegen den Bischof aus dem Hause Dießen, implicite ausgedrückt in solch erstaunlich geschickter Doppeldeutigkeit und subtiler Umschreibung in den verschiedenen Sticheleien, nur dann sinnvoll und überhaupt der Mühe wert gewesen sein kann, wenn er sich gegen den Bischof als einen noch lebenden Mann gerichtet hat. Gegen den toten Bischof vorgebracht, wäre der Tadel entweder viel offener, unverblümter, möglicherweise auch ausführlicher ausgesprochen worden, so wie es der Fall ist bei der Darstellung Kaiser Heinrichs IV. (*Kchr.*, V. 16549ff., vgl. S. 137), oder aber – wahrscheinlicher – er wäre

[94] Vgl. R. G. Crossley, o. c., S. 91. [95] Vgl. F. Janner, o. c., S. 122ff. [96] Ebda., S. 64.

berhaupt unterblieben. War doch der Bischof von Regensburg nicht eine so edeutende Figur in der Weltgeschichte; darüber hinaus wäre es unziemlich ewesen, ihn als einen kürzlich verstorbenen hohen Würdenträger der Kirche so geradezu heimtückisch-gehässiger Weise anzugreifen. Obgleich er nicht warten durfte, vom Chronisten betrauert zu werden, wäre doch ein so feinnd zugleich tiefstechender Tadel gegen einen gerade entschlafenen Kirchenirsten weder fair, loyal, taktvoll, noch diplomatisch klug gewesen. Überdies: ozu überhaupt der ganze Aufwand an stilistisch-sprachlicher Kunst und durchachter Raffinesse, wenn das Ziel dieser Attacke nicht mehr vorhanden ist! ie ist in ihrer subtilen Doppeldeutigkeit doch nur sinnvoll, wenn sie sich gegen en lebenden Bischof richtet: Bischof Heinrich von Regensburg starb am 0. Mai 1155[97]. Bis zu diesem Zeitpunkt wird die *Kchr.* daher aller Wahrscheinchkeit nach vollendet gewesen sein.

Dieses Argument wird durch das Resultat der Untersuchung über den Auftraggeber der Chronik gestützt. Wenn nämlich, wie dargelegt, Pfalzgraf Otto V. on Wittelsbach der Mäzen war, so ist der versteckte Ausfall gegen den Regensburger Bischof nur verständlich. Otto, der Freund der Welfen und Gegner der taufen (die immerhin seine Burg bei Kelheim 1150 belagert und zerstört atten), konnte schlechterdings nicht auf gutem Fuß mit dem Bischof stehen, a dieser ja ein ergebener Staufenanhänger und entschiedener Feind der Welen war. Es ist sogar mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit anzunehmen, daß die eiden miteinander im Streit lagen; waren sie doch die beiden mächtigsten erren in der Gegend um Regensburg, im Nordgau, rivalisierende Nachbarn, ie nach dem Brauch der Zeit damals sicher in ständigen Grenz- und Vorachtsstreitigkeiten lebten. Der Landbesitz des Bischofs war völlig von Ländereien des Pfalzgrafen umschlossen. Otto hatte zudem auch in der Stadt egensburg selbst Besitztümer; er war Stiftsvogt des Niedermünsters in Reensburg etc. Kein Wunder also bei dieser drohend engen Nachbarschaft der eiden Großen, daß der eine, nämlich Bischof Heinrich, in einem Werk angerangert wird, das höchstwahrscheinlich im Auftrag des anderen, nämlich ttos V. von Wittelsbach, geschrieben wurde!

Diese Annahme gewährt einen weiteren Hinweis auf das wahrscheinliche atum des vorzeitigen Abbruches kurz vor der Vollendung, zumal es sich er um eine auffallende Übereinstimmung mit dem gerade gefundenen Datum 1155 – handelt. Denn Otto V. von Wittelsbach starb im selben Jahr wie ischof Heinrich, nämlich am 4. August 1155[98]. Sein Tod könnte – wie S. 127 f. egründet vermutet – den vorzeitigen Abbruch der *Kchr.* verursacht haben. amit ergäbe sich das Jahr 1155 als Zeitpunkt für das Arbeitsende des Werkes.

Einen weiteren Fingerzeig auf dieselbe Zeit kann man in der *Constitutio de ace tenenda et eius violatoribus* erblicken, die Kaiser Friedrich I. am 18. Sep-

[97] Ebda., S. 113.

[98] Vgl. J. F. Huschberg, o. c., S. 287.

tember 1156 in Regensburg (!) aufsetzte[99] und an alle Bischöfe, Herzöge, Grafen usw. des Landes verschicken ließ. Darin heißt es unter *Nr. 12: Si quis rusticus arma vel lanceam portaverit vel gladium, iudex in cuius potestate repertus fuerit, vel arma tollat, vel 20 solidos pro ipsis accipiat a rustico.* Mit diesem kaiserlichen Erlaß ist nun der folgende Abschnitt der *Kchr.* zu vergleichen:

wirt daz swert dâ zim vunden,
man sol in vuoren gebunden
zuo dem kirhzûne:
dâ habe man den gebûren
unt slahe im hût unt hâr abe.
ob er aver vientschaft trage,
sô wer sich mit der gabelen.
daz reht sazt in der chunich Karle (V. 14807 ff.).

Der Vergleich dieser Stelle mit dem Paragraphen des kaiserlichen Erlasses deckt auf, daß während der Zeit, da der letzte Teil der Chronik verfaßt wurde, dieser Erlaß noch nicht bekannt sein konnte, vielmehr die grausamen alten Gepflogenheiten, nach denen die Landherren und (Raub-) Ritter gegen die Bauern verfuhren, immer noch für gesetzlich und daher auch vom Chronisten offensichtlich für recht und billig gehalten wurden[100]. Denn er schreibt im Präsens und beruft sich auf Karl den Großen als den Urheber dieses Gesetzes, womit die noch geltende Rechtmäßigkeit dieses grausamen Verhaltens seitens der Ritter unterstrichen werden soll. Da nun Karl der Große in der *Kchr.* als das wahre Ideal eines Kaisers – des ersten christlichen Kaisers nach der „translatio imperii" –, als die tatsächliche Personifikation von Recht und Ordnung dargestellt wird, so hätte der Verfasser diese so detaillierte Beschreibung des angeblich auf Karl zurückgehenden Rechtes bestimmt unterlassen, wenn er den neuen von Barbarossa in Regensburg gegebenen, das alte Recht auflösenden Erlaß gekannt hätte. Und er hätte diesen berühmten Erlaß zweifellos gekannt, wäre er zur Zeit der Niederschrift des Schlußteiles der Chronik eben schon vorhanden gewesen. Das neue Gesetz Friedrichs I. ist ganz unvereinbar mit dem alten; es ist weniger hart und grausam gegenüber dem Bauer und beweist einen humanen Fortschritt der Rechtssprechung. Die – zumal derart ausführliche – Darstellung des alten, dem neuen weit unterlegenen Rechtes, dazu innerhalb des Porträts des Ideals der Gerechtigkeit, Karls des Großen, und unter namentlichem Hinweis auf ihn als den Urheber dieses Rechtes, wäre unerklärlich, wenn der neue Erlaß schon bestanden hätte. Er wird demnach zu der Zeit noch nicht bestanden haben: Die *Kchr.* muß also vor ihm, vor dem 18. September 1156 verfaßt worden sein.

[99] in Gegenwart der beiden Söhne des verstorbenen Pfalzgrafen Otto V. von Wittelsbach. Vgl. die Urkunde mit Zeugnissen vom Vortage, dem 17. Sept. (= Constitutio de Ducatus Austriae, S. 101) – Mon. Germ. hist., Legum, tom. II, Hannover 1887, S. 101 ff.

[100] Vgl. E. Schröder, Neues Archiv d. Gesellschaft f. ältere deutsche Geschichtskunde, Bd. 20, S. 486–88.

In Zusammenfassung der Resultate dieses Artikels wäre festzuhalten:

1. Die *Kchr.* ist nicht, wie bisher angenommen, das Werk einer Verfassergemeinschaft, sondern das eines einzigen Chronikdichters.

2. Keiner des bisher vorgeschlagenen Personen kann der Auftraggeber und Mäzen gewesen sein. Dieser ist vielmehr – mit der immerhin noch gebotenen Zurückhaltung – in der Gestalt des Pfalzgrafen Otto V. von Wittelsbach zu erkennen.

3. Der Chronist begann die Arbeit an seinem Werk nach dem Regierungsantritt Friedrichs I., wahrscheinlich noch im selben Jahr, wohl gegen Ende 1152. Planung und Abfassung der *Kchr.* vor 1152 wären unvereinbar a) mit der vorherrschenden, Anlage, Aufbau und Text des Werkes bestimmenden weltlichen Grundidee vom Römischen Reich, die zu Leb- und Regierungszeiten des Staufen Konrads III., also bis 1152, bei der kläglichen Lage des Reiches und schon gar nicht im welfischen Raum, in dem die *Kchr.* entstanden ist, hätte aufblühen können; unvereinbar b) mit dem in der *Kchr.* ausgesprochenen Tadel gegen (*ainen*) Konrad III., *der ê wider dem rîche was*, wäre dieser als das Oberhaupt des verherrlichten Reiches noch am Leben; c) mit der Übergehung verschiedener bedeutsamer und das Regensburger Gebiet besonders berührender historischer Ereignisse zwischen 1147 und ca. 1150 in der Chronik. Schließlich führt uns d) die ausgeklügelte Addition auf Grund der recht willkürlichen Bestimmung der Regierungszeiten der einzelnen Kaiser genau auf das Ende des Jahres 1152 als des Arbeitsbeginnes der Chronik. Das Schwergewicht liegt bei Argument a). –

4. Der Abbruch des Werkes kurz vor dessen Vollendung kann nicht nach 1155 erfolgt sein. Denn der feinsinnig verdeckte, aber nicht minder stechende Tadel auf den im Mai 1155 gestorbenen Bischof von Regensburg – 100 Verse vor Schluß – ist nur sinnvoll, wenn er sich gegen einen Lebenden richtet. Da auch der Tod des wahrscheinlichen Mäzens der *Kchr.*, Ottos V. von Wittelsbach – möglicherweise die Ursache für den plötzlichen Abbruch des Werkes mitten im Satz – in das Jahr 1155 (kurz auf den Tod des Bischofs) fällt und drittens besonders das von Barbarossa 1156 aufgehobene alte Waffenrecht vom Chronisten noch als gültig angesehen wird, so dürfte das Jahr 1155 als jüngster terminus ante quem für die *Kchr.* feststehen.

Soweit man also sehen kann, wurde die *Kchr.* zwischen 1152 und 1155, will man noch genauer: zwischen Ende des Jahres 1152 und der Mitte des Jahres 1155 verfaßt[101].

[101] d. h., fast 3 Jahre stünden dem Chronikdichter nach unserer Untersuchung für seine Arbeit zur Verfügung. Diese Zeitspanne scheint nicht zu kurz bemessen. Schreiben wir ihm eine Leistung von 50 Versen pro Tag zu, d. h. 10 Verse pro Stunde bei einer Tagesarbeit von 5 Stunden, so hätte er die ganze Chronik – so weit wir sie besitzen, zusammen 17283 Verse – innerhalb eines Jahres verfassen können (unabgerechnet der verwerteten, nur überarbeiteten handschriftlichen Quellen in deutscher Sprache, deren Niederschrift natürlich weit schneller verlief als die aus den lateinischen und anderen – mündlichen – Quellen). Wir gewähren ihm aber nicht

Was ist nun mit diesem Resultat gewonnen? Einmal scheint mit dieser für ein literarisches Werk aus so früher Zeit immerhin sehr genauen Datierung der Literaturgeschichte ein Dienst getan. Für sie gewinnt die Chronologie ja jüngstens immer mehr an Bedeutung[102]. Und besonders für ein in vielerlei Hinsicht so gänzlich neuartiges, ja epoche-machendes Werk wie die *Kchr.* scheint eine möglichst genaue zeitliche Festlegung von Wert, sei es allein, um literarische Abhängigkeitsverhältnisse sicherer bestimmen zu können. Es kommt nun bei unserm Werk noch hinzu, daß es ja gerade während der Zeit einer einschneidenden politischen und geistesgeschichtlichen Wende verfaßt wurde, die sich innerhalb weniger Monate, ja Wochen ereignete. Da erhob sich die wichtige Frage: vor oder nach diesem Wendepunkt, und wenn danach, ob und welche Einflüsse der politischen und geistigen Wende zeichnen sich bereits in einem Geschichtswerk dieser Art ab? Wir haben die Fragen zu beantworten versucht. Die *Kchr.* steht ganz unter dem Einfluß des neu erwachten Reichsgedankens. Dieser bestimmte Gehalt und sogar Gestalt der Dichtung. Durch die Erarbeitung der Chronologie gelangten wir so zu einer tieferen Wesenserkenntnis des Werkes – und dies scheint ein noch wichtigeres Resultat der Untersuchung zu sein. Es steht im engsten Verhältnis zu der Datierung und wurde ja durch das chronologische Bemühen erst ausgelöst. Wir erkennen jetzt das tiefere Agens der *Kchr.*; wir erkennen ihre enge Verflochtenheit mit der Reichspolitik Friedrich Barbarossas; wir erkennen in der Art der offenen oder der versteckten Kritik an Persönlichkeiten wie Heinrich IV., Konrad III., Welf VI. oder dem Bischof von Regensburg, welche zunächst außerliterarische, politische Kräfte hier mit am Werk waren; wir gewinnen damit einen Einblick in weltliches Literaturschaffen und in eine Art der Historiographie jener Zeit; wir können ähnliche Absichten nun auch in anderen Werken vermuten, Anspielungen sehr versteckter Natur auf das Zeitgeschehen etc. Die *Kchr.* selbst steht durch die Klärung der Frage, ob ein oder mehrere Verfasser, und durch die Zuweisung zu einem bestimmten Auftraggeber, einer geschichtlich greifbaren, bedeutsamen Persönlichkeit, nicht mehr so beziehungslos im politischen und geistigen Raume, sie gewinnt ein festeres Profil im Raume ihrer Zeit: Dies und vielleicht noch einige Einzelheiten mehr bilden die fruchtbaren, über die bloßen Datenangaben hinausreichenden Ergebnisse dieser chronologischen Untersuchung, die damit einen wenn auch bescheidenen Beitrag zur Wesenserkenntnis der *Kchr.* zu geben hofft.

nur 1, sondern fast 3 Jahre für seine Arbeit. Dies wäre Zeit genug für ihn, sein Werk sogar selbst von der Wachstafel aufs Pergament zu übertragen, gesetzt den Fall, sein Auftraggeber hielt keinen besonderen Abschreiber für diesen Zweck, wie man aber doch erwarten muß.

[102] Vgl. hierzu die Einleitung meiner englischen Ph. D.-Dissertation.

Tristan und Isold als Künstlerroman

von

Wolfgang Mohr (Tübingen)

1.

Der junge Tristan[1], von seefahrenden Kaufleuten geraubt und an einsamer Küste ausgesetzt, führt sich an Markes Hof damit ein, daß er einen Hirsch auf elegante Weise waidgerecht zerlegt. Auf seiner Suche nach Menschen stößt er zufällig auf eine Jagdgesellschaft. Als er sieht, daß die Jäger den Hirsch, niedergestreckt *uf alle viere alsam ein swin*, zerteilen wollen, kann er nicht an sich halten; er ruft: „Halt! Was macht ihr da?" Sie fragen, ob er es „nach seiner Landessitte" besser verstehe, worauf er sie mit einem fremden Fachausdruck – *man enbestet da den hirz* – erst einmal gespannt macht. Er nimmt sich Zeit, legt den Mantel ab, streift die Ärmel hoch, streicht das Haar hinter die Ohren und läßt sich in seiner jungen Schönheit bewundern. Dann geht er ans Werk. Wenn seine Kräfte nicht ausreichen oder die schmutzige Arbeit seinen feinen Händen nicht ansteht, bittet er die Knechte. Überhaupt sorgt er dafür, die Leute zu beschäftigen, und man ist stolz darauf, mitzumachen und sich an ihm bilden zu dürfen. Er nennt einzelne Fachausdrücke und erklärt sie etymologisch, flicht seine frisch improvisierte Lebensgeschichte in das Gespräch; man staunt und bewundert. Und dann veranstaltet er den prächtigen Aufzug der Jagdgesellschaft, bläst den Jägern das Horn vor, und sie antworten; so führt er sein Gefolge dem König zur Augen- und Ohrenweide entgegen und wird alsbald Jägermeister an dessen Hofe (*Gottfried von Straßburg, Tristan und Isold*, V. 2759ff.).

Einige Zeit später spielt ein Harfner bei Hofe. Tristan kommt herzu, kann nicht an sich halten, sein Wohlgefallen zu äußern, und tut es in gebildeter Fachsprache. Das macht den Harfner aufmerksam; er reicht ihm das Instrument und fragt ihn nach seiner „Landessitte". Tristan ziert sich ein wenig, nimmt sich Zeit, die Harfe zu probieren und neu zu stimmen, zeigt die Schönheit seiner Hände und seiner Bewegungen. Nachdem die Spannung ihren angemessenen Grad erreicht hat, beginnt er zu musizieren. Die Hörer sind hingerissen von seinem Können und entzückt von der Anmut seiner Griffe – und das bei einem Kaufmannssohn, für den sie ihn halten! Er singt in vier verschie-

[1] Tübinger Antrittsvorlesung vom 21. Januar 1958, wiederholt auf der Germanistentagung in Hamburg, Oktober 1958. – Ich lasse dem Text die Gestalt, die er zum Zweck des Vortrags bekommen hat, und füge nur das wieder ein, was ich aus Zeitnot weggelassen hatte. Man erwarte weder ein vollständiges Referat über die Forschungslage noch ein Ausschöpfen aller in dem Thema liegenden Fragen. Daß ich von der aspektereichen Tristanforschung der letzten 50 Jahre einiges gelernt und zu manchem meine eigene Meinung habe, wird der Leser erkennen, auch wenn die Standpunkte nicht überall durch Zitate belegt worden sind. Andererseits mußte ich vieles als Vermutung stehen oder im Entwurf stecken lassen. Die Spuren weiterzuverfolgen, hätte mehr Zeit und Muße verlangt, als ich sie in näherer oder fernerer Zukunft haben werde. Mögen andere diese Entwürfe weiterführen, ergänzen, korrigieren oder verwerfen!

denen Sprachen, äußert sich im Fachgespräch mit bescheidener Überlegenheit über seine Bildung und läßt durchblicken, daß er Instrumente zu spielen versteht, von denen man an Markes Hof nicht einmal die Namen gehört hat. Bald hat er ein neues Hofamt; er ist jetzt *ze hove ein trut gesinde* geworden (*Tristan*, V. 3505 ff.).

Schon die Nacherzählung zeigt, daß beide Episoden genau aufeinander bezogen sind; fast die gleichen Motive, leicht variiert und der Individualität der zwei Szenen angepaßt, wiederholen sich. Diese Szenen sollen vom Leser als Variationen über ein und dasselbe Thema verstanden werden. Beide handeln vom Aufstieg und Erfolg des Künstlers an einem Hofe; auch die erste, von den Jagd-Künsten, die wir heute den Funktionen eines „Künstlers" nicht mehr zuschlagen würden. Aus den Dichtungen von Tristan erfahren wir in der Tat nicht wenig über mittelalterliches Künstlertum: über die Bereiche, in denen sich der Künstler betätigte, über die Funktion, die er in der Gesellschaft ausübte, über die Wirkung, die von ihm ausging, über die Bildung, derer er bedurfte, über seinen Stand und gesellschaftlichen Rang, schließlich über das Persönlichkeitsbild, das sich das Mittelalter vom Künstler machte. Vor allem im Tristanroman Gottfrieds von Straßburg hat sich dies Künstlerbild sehr verfeinert und differenziert, wie auch schon in dessen Quelle, dem leider nur fragmentarisch erhaltenen anglonormannischen Roman des Thomas. Archaischer erscheint es in den älteren Tristrant-Dichtungen, bei Bérol und in jener *Estoire*, für deren verlorenes französisches Original die etwas biedere deutsche Nachdichtung des Eilhart von Oberg einspringen muß[2].

2.

Die Ausbildung des siebenjährigen Knaben Tristan beginnt mit Sprachenlernen im Ausland und mit Lesenlernen. Als Vierzehnjähriger ist er wieder daheim und wird in der Musik, im sportlich-kämpferischen Umgang mit Speer und Schild, in Jagdfertigkeiten und *aller hande hovespil* – wobei man an Schachspiel, Tanz, Tisch- und Gesellschaftssitten, Beredsamkeit usw. zu denken hat – unterrichtet. Seine Sprachkenntnisse und sein Geschick im Schachspiel erregen zuerst Bewunderung. Bei Marke wird er zum Hofjäger, zum Hofmusiker, zum Geschichtenerzähler. Dann stellt ihm die Zinsforderung Morolts die erste politische Aufgabe, die er im juristischen Wortstreit so überlegen löst, daß Morolt schon als moralisch Geschlagener in den Zweikampf geht. Als Spielmann wird Tristan später zum Erzieher der irischen Königstochter, und schließlich fällt ihm die schier unlösbare diplomatische Aufgabe zu, für seinen König im Fein-

[2] Das Material: Wolfgang Golther, *Tristan und Isolde in den Dichtungen des Mittelalters und der neueren Zeit*, Berlin u. Leipzig 1907. – Gertrude Schoepperle, *Tristan and Isolt*, Frankfurt/M. u. London 1913. – Friedrich Ranke, *Tristan und Isold*, München 1925. – *Le roman de Tristan et Iseut*. Renouvelé par Joseph Bédier, Paris 1900 (und viele weitere Auflagen). – Jos. Bédier, *Le roman de Tristan par Thomas*, Paris 1902/05. – Eugen Kölbing, *Die nordische und die englische Version der Tristansage*, 1878–82 (enthält die altnordische Paraphrase von Thomas' Roman mit deutscher Übersetzung).

desland um die Frau zu werben. In diesem Umfang sieht Gottfried von Straßburg den Wirkungsbereich von Tristans Künstlertum. Bei dem Anglonormannen Thomas entfaltet sich noch eine andere Seite: Tristan als bildender Künstler, der mit einer Schar von Handwerkern einen Statuensaal errichtet. In den älteren Tristan-Fassungen stellt sich sein Künstlertum archaischer dar. Zwar hat er auch schon bei Eilhart seinen Erzieher neben sich. Vor allem sind es da ritterliche und sportliche Künste, die er lernt; aber doch auch *tugentliche sprechen, höbische geberde tragen, wise behendikeit haben, vrowen dienen und stete an guter zuhte wesen.* Er macht seine Bildungsreise an Markes Hof, und bei seiner ersten Fahrt nach Irland nimmt er die Rolle eines Spielmanns an. Aber sein „Künstlertum" dokumentiert sich nicht so sehr im Ästhetischen: Man erkennt ihn an seinen unvergleichlichen Leistungen im Speerschleudern, Springen und Steinwurf; da ähnelt seine Rolle mehr derjenigen des Sigfrids der Heldensage. Ganz zuletzt verrät er sich durch ein Kunststück im Bogenschießen, das nur ihm zuzutrauen ist. Außerdem gilt der Tristrant des Waldlebens als Erfinder neuer „Künste", der Kunst des Angelns und der Hetzjagd mit Hunden. Bei Bérol erfindet er den Bogen, der stets trifft. Ein Rest dieses archaischen „Künstlertums" ist auch bei Thomas noch bewahrt: Tristan zeigt seine unvergleichliche Handfertigkeit beim Schnitzen der Späne, die er im Bach zu Isoldes Kemenate treiben läßt. Gottfried hat diesen, nicht mehr standesgemäßen Zug aus dem „Künstlerbilde" seines Tristan herausgelassen.

Der Wirkungsbereich des „Künstlers" Tristan ist immer die Fremde. Er ist der sprachenkundige, weitgereiste Mann[3] und taugt eben deswegen auch besonders gut zu diplomatischen Botenfahrten. Es gehört geradezu zu Tristans Schicksal, nirgends zuhause zu sein und allerorts neu anfangen zu müssen. Durch seine Abkunft scheint er zwar zum Landesherrn bestimmt. Trotzdem bleibt er sein Leben lang ohne Bindung, ja er verschmäht die Rechte und Pflichten, die ihm aus seiner Herkunft erwachsen. In der älteren französischen Fassung, die Eilhart nacherzählt, macht er schon seine Bildungsreise an den Hof des Oheims Marke in frei gewähltem Incognito. Nach dem Waldleben, als ihm Markes Hof versperrt ist, sucht er neuen Dienst, verläßt ihn *ane widerkere*, schlägt bei Artus Eigen und Lehen aus, und nach seines Vaters Tode ist sein erster Gedanke, sein Erbreich dem Freunde Kurvenal als Lohn zu überlassen. Diese vielfach unbegründete und unverantwortliche Heimatlosigkeit Tristans bleibt auch in den späteren Romanfassungen bewahrt.

Die Rolle, die Tristan bei seinem Incognitospiel anzunehmen pflegt, ist die des seefahrenden Kaufmanns, verbunden mit der des Spielmanns. So schon bei Eilhart in Tristrants Irlandabenteuern: Mit „Harfe und Schwert" taucht er auf, ihm gelingt es, sich wieder von Irland zu lösen, indem er verspricht, dem hungernden Lande Getreideschiffe aus England zuzuleiten, und als angeblicher

[3] Tristan verdiente einen Ehrenplatz in dem – leider nie beachteten und längst vergessenen – Büchlein von Hans Naumann, *Der gereiste Mann*, Köln o. J. (Staufen-Bücherei, Bd. 31).

flandrischer Getreidekaufmann kommt er zum zweiten Male nach Irland. Bei Thomas-Gottfried fängt es damit an, daß den jungen Tristan wirkliche Kaufleute entführten, die erwarten, mit dem hochgebildeten Jüngling *vrumen und ere* (V. 2303) einlegen zu können. An Markes Hof gibt er sich selbst dann als Kaufmannssohn aus und erwirbt durch seine Hofkünste Anerkennung. Die Verbindung von Kaufmannsherkunft und Künstlertum erscheint der Hofgesellschaft zwar ungewöhnlich, man wundert sich darüber, daß ein Kaufmann, der durch seinen Beruf so vielbeschäftigt ist, die Muße hat finden können, seinem Kinde eine solche Bildung mitzugeben (Vv. 3284ff., 4092ff.). Aber seinem Aufstieg am Hofe steht die vermeintliche Herkunft nicht im Wege. Nachdem er sich durch Bildung und Fertigkeiten empfohlen hat, kann er allerlei Hofämter antreten, er geht in die *familia* des Königs ein (V. 3742f.), ja er kann sogar das Ritterschwert empfangen. Noch ehe seine wahre Abkunft offenbar geworden ist, heißt es: *ein knappe ist hie gesinde, der sol schiere nemen swert* (V. 3914f.). Die Aufklärung, daß er in Wirklichkeit ein Neffe des Königs Marke ist, kommt nachträglich als schöne Bestätigung hinzu. Dann erst wendet sich das Blatt; den alteingesessenen Baronen kommt Tristans Glück unheimlich vor, und sie fangen an, ihre Ränke gegen ihn zu spinnen.

Dies alles ist freilich eine spannende, aus vielerlei Traditionen gespeiste Geschichte, die man nicht genau beim Wort nehmen darf. Aber sie verdient doch, als soziologisches Dokument beachtet zu werden. Weder der Londoner Thomas noch der Straßburger Patrizier Gottfried wird ja seinem Publikum völlig Ungereimtes haben bieten dürfen. Die Geschichte illustriert bis zu einem gewissen Grade, mit welchem Recht, aber auch gegen welcherart Widerstände ein Künstler wie Walther von der Vogelweide, mit dessen gesellschaftsfähiger Herkunft es offenbar nicht zum besten bestellt war, sich so an den Höfen durchsetzen konnte, wie er es tat[4].

Als Spielmann und Kaufmann zugleich führt sich Tristan dann auch in Irland ein: *ich was ein höfscher spilman und kunde genuoge höfscheit unde vuoge: sprechen unde swigen, liren unde gigen, harpfen unde rotten, schimpfen unde spotten*[5]; dabei sei er reich geworden, habe mit Kaufleuten eine Handelsgesellschaft aufgemacht, sie seien unter die Seeräuber gefallen und er allein sei mit dem Leben davongekommen, da man ihn als einen *artspilman* erkannt und geschont habe (V. 7560ff.). In dieser Rolle empfiehlt sich Tristan wieder durch Kunst und Bildung bei den Leuten. Der bisherige Erzieher der Königstochter,

[4] Walther scheint vor allem in Thüringen mit den „Baronen" aneinandergeraten zu sein, wie die Atze-Sprüche zeigen. Über deren soziologischen Hintergrund hat – vielleicht ein wenig übers Ziel schießend – K. K. Klein gehandelt: *Zur Spruchdichtung und Heimatfrage Walthers von der Vogelweide*, Innsbruck 1952, S. 40ff. (Schlernschriften 90).

[5] Auf einen Nachklang dieser Zeilen stoßen wir noch beim „Meister Irregang" (s. H. Naumann, *Der gereiste Mann*, S. 29); dort sind sie parodistischer Ausgangspunkt einer Aufzählung von Allerweltskünsten, die quer durch alle Stände reichen. Ob „Irregang" da Gottfrieds *Tristan* zitiert (so wie er zu Anfang sicher den *Iwein* Hartmanns zitiert), oder ob die Zeilen schon in Gottfrieds *Tristan* einen Spielmannstopos aufgreifen, müßte geprüft werden. Es wird sich wohl lohnen, zu der Stelle Parallelen zu sammeln.

ein Clericus, führt ihn selbst bei Hofe ein, und er und die hochgebildete Königinmutter vertrauen diesem gehobenen Spielmann den Oberstufenunterricht der Königstochter in *moraliteit* an.

Einerlei, welche novellistische Motivreihe auch hier das Material geliefert haben mag, wiederum wird man zugleich durch die Stilisierung hindurch einen Blick auf die dahinterstehende Wirklichkeit tun können: Der Künstler stellt sich dar als Instrumentalist, als Beherrscher der „Hofkünste" (*höfscheit unde vuoge*), als Diplomat (*sprechen unde swigen:* in der Faustiniangeschichte der *Kaiserchronik* gehört dies zum Lerngut des heranwachsenden Fürsten, *Kchr.*, V. 1648ff.), aber auch als Kritiker der Gesellschaft mit eingeräumter Narrenfreiheit (*schimpfen unde spotten*; vgl. die Funktion Walthers und der mhd. Spruchdichter). Auch der Zug, daß er, zu Besitz gekommen, sich auf den Seehandel wirft, und gar, daß er von den Seeräubern als Spielmann geschont wird, verdient bemerkt zu werden. Vor allem aber wird man das Gegenüber von Clericus und Spielmann am irischen Hofe als gesellschaftsgeschichtliches Zeugnis wichtig nehmen müssen. Man pflegt mit Recht das mittellateinische Gedicht von *Phyllis und Flora* (*Carmina burana*, Nr. 65) und seine Motivverwandten als Dokumente für den Aufstieg einer neuen, weltlichen Kultur an den Höfen des 12. Jahrhunderts anzuführen[6]. In ihnen steht dem Clericus der Miles als Konkurrent um die Gunst der gebildeten jungen Damen gegenüber, und wenn auch der Clericus siegt, so zeigt das Motiv des „Männervergleichs" doch zugleich an, daß ihm in dem Miles ein gefährlicher Rivale zu erwachsen beginnt. Hier im Tristanroman aber steht dem Clericus der gehobene Spielmann – nicht der Ritter – gegenüber, und da dieser Roman von der Seite des Spielmanns her konzipiert ist, so läuft es selbstverständlich darauf hinaus, daß der Pfaffe den Spielmann neidlos als den Überlegenen anerkennt. – Das Kulturbild aus der Spielmannsdichtung ergänzt jenes andere aus der Vagantendichtung.

Tristan übt seine Künste nicht als adliger Liebhaber, wie es seiner fürstlichen Herkunft eigentlich entspräche, sondern als professioneller Spielmann. Was Gottfried hingegen über die Kunstliebhaberei vornehmer Herren dachte, das verrät er durch die Färbung, die er der Episode 'Rotte und Harfe' (V. 13104ff.) gegeben hat. – Der Ire Gandin, der durch sein Rottenspiel dem König Marke seine junge Frau ablistet, ist bei Gottfried ein *edel barun, höfsch, schœne unde rich*, und er war seinerzeit in Irland Isoldes *ritter und amis* gewesen. Daß er jetzt ohne Waffen, nur mit einer eleganten, mit Gold eingelegten und edelsteinbesetzten Rotte, an Markes Hof auftaucht, erweckt bei diesem und bei seiner etwas altfränkischen Hofgesellschaft Spott und Verwunderung. Es sind neumodische Allüren, mit denen man dort nicht viel anfangen kann. Aber Marke möchte auch nicht hinterwäldlerisch erscheinen – das Motiv des „Kulturgefälles" spielt ja überhaupt in seinem Umkreis eine nicht unwesentliche Rolle –,

[6] Hennig Brinkmann, *Entstehungsgeschichte des Minnesangs*, Halle 1926 (DVjS, Buchreihe, Bd. 8).

und so läßt er sich von dem sentimentalen Schlaukopf fangen und muß Isolde herausgeben. Tristan nun listet dem Iren die Königin wieder ab, indem er, in der Rolle des professionellen Spielmanns, auf die Musikliebhaberei, die Lernbegier und den ästhetischen Snobismus des feinen Herrn eingeht. Hier stehen sich gegenüber: die Gestalt des amtierenden, in der Gesellschaft anerkannten und zugelassenen Hofkünstlers und die des adeligen Dilettanten, der sein neuestes sentimentales Gesellschaftsspiel, den Minnedienst, durch die Liedkunst des Minnesangs ästhetisiert und damit in die Domäne des Berufskünstlers – des Spielmanns – einbricht. Wenn Gottfried an einer Stelle seines Romans verrät, wie er zu der Mode des Minnedienstes und Minnesangs steht, so an dieser. Gegen den Minnesang der Professionellen vom Schlage Walthers von der Vogelweide hat er nichts einzuwenden, das wissen wir aus seinem Literaturexkurs; anscheinend schlägt er auch „die Nachtigall von Hagenau" zu den Professionellen – das wäre für die Beurteilung von Reinmars Kunst nicht unwichtig. Aber er scheint ganz entschieden etwas gegen die vornehmen Herren zu haben, die diese Kunst als noble Passion betrieben und dadurch zu Konkurrenten der Berufssänger wurden[7].

Alles in allem: gerade die Tristandichtungen nötigen uns, die Frage nach Stand und Funktion des Spielmanns wieder aufzugreifen. Sie ist in der deutschen Literaturgeschichte tabu geworden durch einen Aufsatz Hans Naumanns, der den vorsichtigen Titel trägt: *Versuch einer Einschränkung des romantischen Begriffs Spielmannsdichtung*[8]. Der Beitrag hat radikaler gewirkt, als er gemeint war, denn seit seinem Erscheinen pflegen die Abhandlungen über die mittelalterliche deutsche Literatur die Worte 'Spielmann' und 'Spielmannsdichtung' zwar nicht zu vermeiden, aber doch in Gänsefüßchen zu setzen. Ich glaube, man könnte sie vielerorts wieder streichen.

3.

Die Wirkung, die von Tristans „Künstlertum" auf die Umwelt ausgeht, zeigt sich in den älteren Romanfassungen in unvergleichlichen Leistungen, die nur ihm zuzutrauen sind. Dieser Sprung, jener Wurf, jenes Schützenkunststück kann nur von Tristan vollbracht worden sein. Er stellt sich damit nicht zur Schau, im Gegenteil, er verrät sich dadurch. Erst in der Defensive, in der Abwehr der Merker und Aufpasser, berechnet er vorbedächtig die Wirkung. Als er z. B. in Narrenverkleidung zu Isalde reist, übt er seine Rolle auf dem Schiff, das ihn nach England trägt: wir sehen da für einen Moment den Künstler als Mimus – und zwar hinter den Kulissen.

[7] Daß die Geschichte von Rotte und Harfe ursprünglich eine ganz andere Pointe hatte (s. darüber G. Schoepperle, aaO., S. 528ff.), und daß bei Thomas und Gottfried ihr Sinn zur Hauptsache darin liegt, Marke und Tristan in ihrem Verhältnis zu Isolde zu konfrontieren, bleibt durch diese Interpretation unangetastet. Die scharfe Pointierung gegen den Minnesang als adlige Liebhaberei scheint übrigens erst Gottfried der Episode gegeben zu haben.

[8] DVjS 2, 1924, S. 777–794; dazu H. Steinger, DVjS 8, 1930, S. 61–81.

Bei Thomas und Gottfried ist das Künstlertum des Helden von vornherein auf absichtliche Wirkung eingestellt. Er gibt ihm den Schein des Natürlichen und Spontanen, aber es ist immer gespielt. Er ist fürs Publikum da und fällt nie aus der jeweils angenommenen Rolle. Beim Schachspiel läßt er *vremdiu kabelwortelin „vliegen in"* (V. 2289f.), beim Musizieren die gesungene Kanzone (V. 3625). Sogar dem Singen unter Qualen des siechen Tristan (V. 7515ff.) ist die Wirkung einberechnet; es soll die Leute erstaunen und rühren, damit sie ihn dahin bringen, wo er geheilt werden kann. Und das Publikum geht mit. Man findet Tristan *sælecliche getan* (V. 2241), jeder möchte sein wie er, denn ihm sei *der wunsch gegeben aller der vuoge, die kein man ze dirre werlde gehaben kan* (V. 3706ff.). Die Wirkung steigert sich zum Erstaunen über das Außergewöhnliche: *si erschraken unde erkamen vil innecliche sere* (V. 3226f.). Über seinem Harfenspiel vergessen sich die Zuhörer, *daz maneger da stuont unde saz, der sin selbes namen vergaz* (V. 3591f.). Man ist stolz auf ihn, und bald heißt er *unser Tristan* (V. 3645). Später aber, als Tristan nicht mehr der Hofkünstler, der von der Gunst der Höheren abhängt, sondern anerkannter Verwandter des Königs ist, schlägt die Wirkung um. Sein unfehlbares Glück kommt den alteingesessenen Baronen unheimlich vor. Sie reden von *zouber* (V. 8336), nennen ihn *paratiere: wie kan er gesehendiu ougen blenden und allez daz verenden, daz er ze endene hat* (V. 8346ff.). Als er die Barone dann in sein gefährliches Abenteuer hineinzieht, spiegelt sich sein Bild in ihren Ängsten und Hoffnungen[9]. Nur *aventiure* oder *list*, so sagt Gottfried, konnte in dieser Lage helfen; aber *list* hatten sie nicht, und zu *aventiure* fehlte es ihnen an Lust und Phantasie: *der list was aber da tiure; so was ouch aventiure ir keinem in wane: si waren der beider wane.* Klar sind sie sich darüber, daß ihnen nur seine *wisheit und vuoge* helfen werde, zittern aber, daß seine *blindiu vrecheit* mit ihm durchgehen könnte: *er ist ze vrech und zu gemuot, ern ruochet hiute, waz er tuot; ern gæbe niht ein halbez brot umb uns noch umb sin selbes tot* (V. 8629ff.). So sehen ihn jene Biederen. Aber auch auf die junge Isold wirkt er in einem tieferen Sinn unheimlich. Als er sie zu Schiffe einem ehrenvollen Königtum an Markes Seite entgegenführt, da kommt es plötzlich über sie, sie fühlt sich entwurzelt und einem Neuen und Fremden ausgesetzt, das gar nichts mit der behüteten Zukunft, die ihr bevorzustehen scheint, gemein hat, und dieser „Zauber" geht von Tristan aus: *ir alterseine habet mir disen kumber allen uf geleit mit parat und mit kündekeit . . . ine weiz, wie ich verkoufet bin, und enweiz ouch, waz min werden sol* (V. 11582ff.). Die Verbindung mit dem außergewöhnlichen Partner zieht das ungewöhnliche Schicksal an, das ihr und zugleich ihm auferlegt werden wird. Damit aber taucht eine neue Seite von Tristans „Künstlertum" auf, die sich bei Thomas und besonders bei Gottfried reich entfaltet hat. Davon wird später ausführlicher die Rede sein. –

[9] Immer sind es die Leute des alten Lehnsadels, an denen Gottfried seine Ironie ausläßt. Neben Markes „Baronen" gehören dazu: der „Baron" mit der Rotte (s. o.) und der Truchseß am irischen Hof.

4.

Die ältere Erzählkunst der Völker, der Mythos, die Sage, und dann auch das freiere Fabulieren in anekdotischen, novellistischen und romanhaften Formen hat schon je den Typus des „Künstlers" zu ihrem Helden gemacht. Verschiedenerlei Schichten der „Künstler"-Wirklichkeit liegen da zugrunde, verschiedenerlei Auffassungen und Wertungen des Künstlertums, dargestellt mit den Mitteln von traditionellen Erzählmotiven und Erzählschemata[10].

Am altertümlichsten ist die Vorstellung eines Künstlertums, in dem der Künstler zugleich *trickster* und Kulturheros ist – ein der Mythenforschung und der Volkskunde wohlbekannter Erzähltyp. Einige Züge davon haben die frühen Tristanfassungen noch bewahrt: Tristan als Erfinder des Angelns und der Jagd mit Hunden, als Erfinder des unfehlbaren Bogens. Auch des Thomas genialer Einfall des Statuensaals gründet zum Teil noch in diesem Künstlerbilde.

Die isländischen Skalden- und Höflingssagas und -novellen bieten ein moderneres Künstlerbild, das manche Züge mit dem der Tristandichtungen gemein hat. Auch sie stilisieren nach einem bestimmten Motivenkreis und Erzählschema[11]. Sie handeln vom Aufstieg eines Fremdlings aus dem fernen Island an einem der nordischen Königshöfe. Oft sind es Männer von etwas obskurer Herkunft. Als Dichter von Preisliedern und Einzelstrophen, als Geschichtenerzähler oder Hofhistoriographen bringen sie es zu Anerkennung, sie machen Kriegs- und Handelsfahrten, sind als Krieger in der Königsgefolgschaft, haben als Ratgeber das Ohr des Königs; sie dürfen sich mancherlei Freiheiten herausnehmen, geben Rat und Kritik oft in dichterischer Form, wie später die mittelhochdeutschen Spruchdichter. Sie werden mit schwierigen Gesandtschaften beauftragt, einmal auch mit einer heiklen Werbungsfahrt

[10] Was ich im folgenden anführe, sind Beispiele, die in meinen Gesichtskreis getreten und in der Erinnerung geblieben sind. Ich bin noch nicht dazu gekommen, die Sache in den Quellen und in Zusammenstellungen der literarhistorischen und volkskundlichen Forschung systematisch weiterzuverfolgen. Das müßte der nächste Schritt sein, um das am Tristanroman isoliert Beobachtete in sichere historische Zusammenhänge einzuordnen. Auf eine Spur, die zweifellos ergiebig sein wird, macht mich Rainer Gruenter brieflich aufmerksam: „In der *Historia Apollonii regis Tyri* (ed. Riese) ... wird Apollonius nach einem Seesturm, der sein Schiff zertrümmert hat, ans Land geworfen. In Cyrene erstaunt er den König Archistrates und sein Gefolge durch gewandtes Ballspiel. Der König zieht ihn zur Tafel, und als die Königstochter die Gesellschaft durch Gesang zur Lyra erheitert, spricht Apollonius nur ein bedingtes Lob aus. Er setzt dann die Hofgesellschaft durch mimische und musikalische Künste in großes Erstaunen. Die Tochter bittet sich Apollonius als Lehrer aus, und er unterrichtet sie in der Musik. Die Prinzessin schlägt alle Heiratsanträge aus, und der König verbindet das Lehrer-Schüler-Paar schließlich zu glücklicher Ehe." – Hellenistischer Roman!

[11] Die gewisse Familienähnlichkeit zwischen der Tristansage und den altnordischen Skaldengeschichten beruht zum Teil wohl auf verwandten soziologischen Verhältnissen im keltisch-nordischen Küstenraum. Nicht wenige Fakten in den Skaldensagas sind durch zeitgenössische Strophen, die sie zitieren und die nicht alle erst für die Erzählung neu erfunden sein werden, gestützt. Es mischen sich aber deutlich auch feste, traditionelle Erzählverläufe ein. Keltisches und durch Irland vermitteltes antikes (?) Erzählgut hat anscheinend auf diese im besonderen Maße novellistische Gruppe von Sagas und Kurzgeschichten (Thaettir) eingewirkt. Umfang und Wege dieser Einwirkung müßten erst noch ermittelt werden.

um die Tochter eines feindlich gesinnten Königs[12]. Ihr äußeres Bild und auch ihr Wesensbild erinnert in manchem an Tristan: Sie werden oft als zierlich an Körper und Gliedern und als dunkelhaarig geschildert. Es sind eigenwillige, schwierige Leute, glückhaft durch ihren Charme, ihr gesellschaftliches Geschick und ihre Unverfrorenheit, aber dabei unberechenbar und etwas unheimlich. Ihr Kriegertum ist nicht bieder-kraftvoll, sondern eher waghalsig und verschlagen. Zu den novellistischen Requisiten der Skaldensagas pflegt ein Zweikampf mit einem unbequemen Berserker zu gehören, dem der Held mit List beikommt, aber selbst dabei verwundet wird, also ein Kampf wie zwischen Morolt und Tristan. Viele der isländischen Skalden sind zudem Liebesdichter und Helden einer glücklich-unglücklichen Liebesgeschichte.

In der Literatur Deutschlands steht der mittellateinische *Ruodlieb*roman diesen novellistischen isländischen Höflingsgeschichten sehr nahe[13]. Auch der Held dieses Romans hat „Künstler"-Eigenschaften – im mittelalterlichen Sinn – und übt Künstlerfunktionen aus. Mit einem Jägertrick macht er sich in der Fremde beliebt und fängt seine Hoflaufbahn wie Tristan als Jägermeister an (Fragment II). Später wird ihm eine schwierige politische Gesandtschaft anvertraut. Beiläufig erregt er Bewunderung als gewandter Schachspieler (IV, 187ff.), und im Harfenspiel übertrifft er den wandernden Berufsspielmann (IX, 25ff.). An der Dämonie des Künstlers, die Tristan eignet und auch den isländischen Skalden nicht fehlt, hat Ruodlieb freilich keinen Teil, überhaupt ist das Ethos seiner Geschichte von dem der Tristanromane gründlich verschieden. Der Typus aber zeigt gemeinsame Züge, die sowohl auf gemeinsamer mittelalterlicher Wirklichkeit wie auf einem indirekten Traditionszusammenhang der Erzählungen beruhen werden.

Deutlich schlägt in den Tristanromanen das Künstlerbild und die Künstlermotivik der europäischen Spielmannsdichtung durch, ja, man wird vielleicht auch den Typus der Skaldensaga und des *Ruodlieb* in ihrer Nähe ansiedeln müssen. Im Charakterbild des *listigen mannes*, dem Leitbild der Spielmannsdichtung, mag zu allertiefst noch etwas von dem mythischen listigen Kulturbringer – dem Prometheus- und Loki-Typus – „entmythologisiert" nachleben. Die Rolle des „Künstlers", des Sängers oder Spielmanns, ist namentlich in den Geschichten, die von Brautwerbung und Brautentführung handeln, alt und weitverbreitet. Man könnte denken, daß sich in ihm die Rolle spiegelt und verklärt, die der Hofkünstler bis ins hohe Mittelalter und auch noch später im wirklichen Leben eingenommen hat: die des weitgereisten, gebildeten, ge-

[12] Ich meine die „Ostfahrt" des Skalden Sigvat. Ein gewisser Bestand an geschichtlicher Wirklichkeit, der durch die „Ostfahrtstrophen" des Skalden gestützt wird, liegt sicher zugrunde. Die Überlieferung, in die diese Strophen eingebettet sind, hat sich aber bezeichnenderweise je länger desto mehr mit novellistischen Spannungsmomenten angereichert.

[13] Hans Naumann, *Die altnordischen Varianten des Ruodliebromans*. In: *Edda, Skalden, Saga*. Festschrift z. 70. Geburtstag von Felix Genzmer, Heidelberg 1952, S. 307ff. Dazu W. Mohr, *Wandel des Menschenbildes in der mittelalterlichen Dichtung*. Wirkendes Wort, I. Sonderheft, 1953, S. 37ff.

schickten und schlagfertigen Mannes, der zu Botendiensten, Gesandtschaften und schwierigen diplomatischen Aufgaben in hohem Maße geeignet war. Die Spielmannsgeschichten erzählen den Wunschtraum eines Künstlerdaseins, der mittelalterliche Künstler verherrlicht sich selbst in ihnen. Es kann noch tiefer gehen: Sie stellen ein Wesensbild dar, in welchem sich der Künstler selbst zu begreifen sucht. Und sie erzählen ein Künstler-Schicksal im guten und im schlimmen. In dieser Hinsicht ist gerade der Tristanroman die vollendetste Schöpfung aus der Gattung der Spielmannsgeschichten.

5.

Vergegenwärtigen wir uns noch einmal seine Fabel unter den eben genannten Gesichtspunkten!

Der Held ist von vornehmer Abkunft, aber doch nicht unbestritten legitimer Sproß einer fürstlichen Konventionalehe, sondern Kind einer regelwidrigen, leidenschaftlichen Liebe. Sein Name ordnet ihn nicht irgendeiner bekannten Familie ein; es ist ein redender Name, ein Künstlername, Erinnerung an seine traurige Geburt und Omen für die Zukunft. Da die Zeitläufte es ihm verwehren, in seinen Geburtsrang hineinzuwachsen, eignet er sich früh und frühreif eine reiche Bildung an. Seine Herkunft kennt er nicht, die Pflegeeltern hält er für seine wirklichen Eltern. Kaufleute entführen ihn und setzen ihn dann irgendwo an Land. Seltsam, daß er seine Rettung im Grunde bedauert. Er hat sich ihnen offenbar zugehörig gefühlt, und wenn er später ein Incognito wählt, so täuscht er immer diesen Lebensstil vor: halb Spielmann, halb Kaufmann. Er trifft auf einen Hof, gibt sich dort als Kaufmannssohn aus und steigt durch sein vielseitiges Künstlertum zum vertrauten jungen Freunde des Königs auf. Und als er eben das Alter zur Schwertleite hat, wird ihm seine fürstliche Abkunft offenbart: der vermeintliche Kaufmannssohn und Hofkünstler ist zum legitimen Neffen des Königs geworden[14]. Bei dem Staatsnotstand, den die irische Tributforderung heraufbeschwört, ist er es, der das kühne, erlösende Wort spricht und die Tat tut, vor der die alteingesessenen Höflinge bisher zurückschreckten. Doch gelingt sie nicht so fraglos, wie den ritterlichen Aventürehelden sonst ihre Erlösungsaufgaben zu glücken pflegen. Er ist unheilbar verwundet, und die Wunde macht ihn wieder zu einem Ausgestoßenen. Trotz Siechtums und Lebensgefahr fängt er noch einmal von vorne an; jetzt steigt er im Feindesland als Spielmann auf zum Prinzessinnenerzieher, die Feindin selbst heilt ihn, und er hat neue Listen nötig, um sich aus der ehrenvollen, aber gefährlichen Stellung wieder zu lösen. An Markes Hof zurückgekehrt, gerät er in eine zwiespältige Lage: Er ist der Neffe des Königs, dessen Erbe er einmal antreten soll; den eingesessenen Baronen aber erscheint er als der obskure Emporkömmling, als Mensch von bestrickenden Gaben und unheimlichem Glück; er wird beneidet, verdächtigt, dämonisiert. Da lockt ihn ein

[14] Es ist seltsam, daß dieser Traum von der Bestätigung des inneren Adels durch den äußeren die Künstler bis in unsere Tage verfolgt: Rilke!

echt spielmännisches Va-banque-Spiel. Er könnte doch seine Zukunft auf sein Geburtsrecht gründen oder die angebotenen legitimen Chancen an Markes Hof wahrnehmen. Stattdessen läßt er sich zu einer schier unmöglichen diplomatischen Aufgabe hinreißen, einer rechten „Künstler"-Aufgabe im mittelalterlichen Sinn: die Tochter des Feindes, von der er als Unbekannter geheilt worden war, als Gattin für seinen König heimzuholen! Und dabei trifft ihn das Schicksal, wie es nur ein Künstler sich erträumen kann: Dies Urbild der Schönheit und der Bildung, das seiner Künstlernatur wie kein anderes Wesen entspricht, das er selbst nach seinem eigenen Bilde geformt und zu sich herangebildet hat, das er, er allein, in waghalsigem Spiel für seinen König und dessen Hof heimzuholen vermag, fällt ihm zu. Bewußt hat er nicht um diesen Einsatz gespielt. Das Schicksal entscheidet es so mit höherer Gerechtigkeit, weil der Künstler und das von ihm entdeckte und erstrittene Urbild der Schönheit das höhere Recht aufeinander haben. Marke, der „rechtmäßige" Besitzer, sanktioniert selbst den Schicksalsspruch, indem er sich in der Brautnacht Brangäne für Isold unterschieben läßt und „Messing für Gold nimmt". Er sanktioniert ihn noch einmal, als er sich die Gattin durch den Minneritter mit der Rotte ablisten läßt und Tristan sie mit der Harfe zurückgewinnt.

Dies Schicksal, das Tristan und Isold trifft, ist keine Gnade, sondern eine Not, die ihnen auferlegt wird. Beide sind für die Gesellschaft geschaffen und brauchen sie. Aber die Werbungsfahrt ist das letzte, das der „Künstler" Tristan für die Gesellschaft an Markes Hof unternimmt. Vom Liebestrank an dienen ihm und seiner Isold alle *liste*, deren der spielmännische Künstler fähig ist, alle Selbstbeherrschung, Verstellung und Waghalsigkeit einzig dazu, ihre Liebe gegen die Gesellschaft zu verteidigen und zu schützen. Jetzt kommt es zu der qualvollen „Disproportion" zwischen den beiden Einsamen und dem Leben in der großen Welt[15]. Die Welt will das Urbild der Schönheit für sich besitzen und kämpft um die Legitimität ihres Anspruchs gegen die beiden Liebenden, die doch vom Schicksal füreinander bestimmt sind. Diese werden aus Notstand „unmoralisch", indem sie ihr Recht gegen die Welt wahren, die Welt wird verrucht, indem sie ihren Standpunkt behauptet. Ein reines Dasein ist für die Liebenden nur möglich, wenn sie sich in einem ausschließlich „dichterischen" Bereich außerhalb der großen Welt begegnen können, indem sie sich

[15] Das Wort „Disproportion" ist natürlich Zitat, das auf die in manchem ähnliche Problematik in Goethes *Torquato Tasso* hinzeigen soll. Ich habe davon schon in dem Aufsatz *Parallelen zwischen deutscher Dichtung des Mittelalters und der Neuzeit* (*Euphorion* 50, 1956, S. 129ff.) kurz gehandelt und wiederhole hier einige Sätze zur Erläuterung. S. 146 zum Tristan: „Gerade ihr Weltbedürfnis und ihre Vollkommenheit in der Welt machen Tristan und Isolde zu den großen Liebenden, die sie sind; eines gehört da zum andern. Und doch drängt ihre Liebe sie aus der Welt hinaus. Gerade die Spannung zur Welt läßt die Liebenden in ihrer Liebe das Absolute finden. Und doch drängen sie sich zur Welt hin. Sie können sich noch nicht in ihre Innerlichkeit zurückziehen und sich in ihr häuslich einrichten; sie verlangen noch nach der Bestätigung durch objektive Ordnungen, und wo diese ausbleibt, oder unmöglich ist, da entsteht der tragische Konflikt." – S. 143 zu Goethes Tasso: „Auch Tasso ist so ein 'Schwieriger', den gerade das, was ihm seinen besonderen Menschenwert gibt, in 'Disproportion mit dem Leben' setzt." – Vgl. auch *Euphorion* 51, 1957, S. 90.

in die Innerlichkeit ihrer Vorstellungen und Erinnerungen zurückziehen oder in Regionen verweilen, die die Züge des Künstlichen und Mythischen tragen. Bei Thomas geschieht das am eindrucksvollsten in dem Statuensaal, den sich Tristan als Heiligtum der Erinnerung schafft; bei Gottfried an dem mythischen *locus amoenus* und in dem mystischen Sakralbereich der Minnegrotte. Thomas mythisiert gewissermaßen das Gedenken des Künstlers an sein Urbild, Gottfried seine Vereinigung mit dem Urbild in dem Paradies der Kunst und der Liebe[16].

Man wird vielleicht bemerkt haben, daß meine interpretierende Nacherzählung an einer bestimmten Stelle in einen anderen Stil der Auslegung überging. Anfangs folgte ich dem pragmatischen Verlauf der Tristanbiographie und nahm die Tatsachen als Tatsachen. Dann aber, und zwar von dem Augenblick des Liebestrankes an, deutete ich sie als Zeichen für etwas, was sie über ihre pure Tatsächlichkeit hinaus vielleicht „bedeuten" könnten. Ich ließ mich auf das gefährliche, nie ganz glückende und immer einseitig bleibende Geschäft der Deutung dichterischer Symbole ein, und ich mußte es tun. Denn die Biographie Tristans bis zum Liebestrank stellt noch das poetische Abbild und Wunschbild eines gesellschaftsbezogenen Spielmannsdaseins dar. Dann aber geschieht etwas Neues; das Absolute tritt als Anspruch in das Leben des Helden. Seine Geschichte hört damit auf, allein Künstlerroman zu sein; sie wird auch nicht nur zum Liebesroman. Sie wird Sinnbild eines Menschentums, das es wagt oder dem es auferlegt wird, aus seiner Funktionalität in der „Not- und Wirkwelt", in die es gestellt ist, herauszutreten und sich ganz auf seine eigene Innerlichkeit zu stellen[17].

[16] Bekanntlich liegt der Werbungsgeschichte ein Märchenschema zugrunde, das Reinhold Köhler „das Märchen von der goldhaarigen Jungfrau" genannt hat, als er dessen Beziehungen zur Tristanfabel aufdeckte (*Kleinere Schriften*, Bd. II, 1900, S. 328ff.). In den Tristanromanen ist das Schema, dadurch daß der Held die – ebenfalls traditionsgeprägten – Züge des mittelalterlichen „Künstlers" annahm, schließlich zur eindrucksvollen Selbstdarstellung eines Künstlerschicksals geworden. – Die Frage, ob Sigfrids Werbung um Brünhild für Gunther die heroische Variante des gleichen Schemas sei, liegt in der Luft. Ob sie stoff- und motivgeschichtlich sicher zu lösen ist, darüber bin ich mir im Zweifel; man würde dazu wohl allzuviele hypothetische Zwischenglieder nötig haben. Wenn man sich damit begnügt, sie als geschichtliche Ausprägungen eines zugrundeliegenden „Archetyps" miteinander zu vergleichen, so könnte das ergiebig werden.

[17] Hier greife ich fast wörtlich Formulierungen von Gottfried Weber auf, *Gottfrieds von Straßburg Tristan und die Krise des hochmittelalterlichen Weltbildes um 1200*, Stuttgart 1953, Bd. II, S. 62: „Gottfrieds Tristan [ist] wohl Roman eines Künstlers, aber dennoch im präzisen Sinn kein Künstlerroman. Das Künstlertum ihrer Hauptgestalten ist wohl für Eigenart und Tönung der Liebesidee und -problematik sehr wesentlich, aber es wird nicht selbst Primärproblem der Dichtung... Denn immer deutlicher wird sich offenbaren, daß der Tristanroman urerlebnishafte Weltanschauungsdichtung ist, und zwar absoluter Art, nicht nur spezifisch solche des Künstlers, ja nicht einmal bloß die eines Liebenden." – Die Sätze stehen im 2. Exkurs („Die Voraussetzungen der Tristanproblematik", II, S. 47–87), der die eindrucksvolle, scharfe Nachzeichnung von Tristans Wesensbild zum Inhalt hat und der für mich der Höhepunkt von Webers Arbeit ist. Wenn ich die Akzente z. T. anders als Weber gesetzt habe, so ist das nicht polemisch gemeint. Es liegt daran, daß meine Blickrichtung anders ist: z. T. enger, da sie sich einseitig auf Tristans Künstlertum einstellt, z. T. weiter, weil hinter Gottfrieds Tristan seine Vorgänger in den andern Tristanromanen und das Bild „des" mittelalterlichen Künstlers überhaupt auftauchen.

Wir wissen ja, daß zu eben der Zeit, als man am Tristanstoff zuerst in Frankreich und dann in Deutschland diesen Anspruch des Absoluten entdeckte, der Mensch anhob, sich aus dem Zwang der „Not- und Wirkwelt" sowie aus dem Gefüge einer festen religiösen und weltanschaulichen Ordnung zu lösen; daß er sich anschickte, aus freier Phantasie eine dichterische Welt von eignem Wert und damit auf eignem Grunde stehenden Gestalten zu schaffen; daß er in Minnesang und Minnedienst ein selbstherrliches ästhetisches Dasein zu verwirklichen strebte; daß es ihm gelang, der Dichtung in seiner Volkssprache Würde und persönlichen Klang zu geben; daß er eine eigene, innere Religiosität wagte, innerhalb der Kirche und über die Kirche hinaus, bis zur Ketzerei[18].

Schon die frühe französische *Estoire* von Tristrant, entstanden in Abaelards Frankreich eine Generation nach Abaelard, enthielt etwas davon. In ihr stellte sich das neue Menschentum noch objektiv, als Typus ohne eigene Individualität und ohne sich in der Individualität eines Dichters mit eigner Sprache zu spiegeln, in karger, zeichenhafter Bilderfolge dar. Bei dem Anglonormannen Thomas und mehr noch bei dem Straßburger Gottfried ist das anders geworden. Die objektive Symbolsetzung ist aufgegeben, die Geschichte wird zum Bekenntnis von Erfahrungen, die ein Einzelner, dieser Thomas, dieser Gottfried, selber durchzustehen hatte. Die unvergleichliche stilistische Einheit und Einmaligkeit namentlich von Gottfrieds Dichtung beruht darin, daß sie bis in ihr letztes Wort und ihre letzte Geste von dem besonderen Künstlertum, Liebendentum zusammengefaßt, von dem neuen, sich absolut setzenden Menschentum ihrer beiden Helden, mit denen der Dichter Gottfried trotz aller Distanz gemeinsame Sache macht, durchformt wurde. Nun wird auch das Künstlertum – um den Blick wieder auf dieses einzuengen – in seiner vollen Spannweite erfahren: In seinem Wirkungsanspruch an die Welt und seiner Wirkungsmacht in ihr, aber auch in seiner einsamen Innerlichkeit und in seiner tödlichen Gefährdung.

6.

Manche Züge dieses inneren Künstlertums sind schon in dem Bilde von Tristans Vater Riwalin vorweggenommen. Niemals planend, immer dem fruchtbaren gegenwärtigen Augenblick hingegeben, stürmt er durchs Leben: *er nam vür sich niht sorgen war, wan lebete und lebete und lebete et dar* (V. 303f.). Ihn drängt es in die Fremde, an einen Hof, der den ritterlichen Kultus der Schönheit am reinsten verwirklicht. Dort begegnet er der Blanscheflur und erlebt eine Verwandlung, er wird *ein ander man*, beginnt *ein ander leben*, ihr Lächeln ist ihm *der ostertac* (V. 915ff.), beide *enhæten nilit ir leben umb kein ander himelriche gegeben* (V. 1371f.). Hier schon dienen pseudoreligiöse Hyperbeln aus dem Stilbereich des Minnesangs dazu, das Erlebnis der *vita nuova* der Liebenden in Worte zu fassen. Auch Züge spielmännischer *list* und Skrupel-

[18] Vgl. Fr. Heer, *Die Tragödie des heiligen Reiches*, 1953, und meine Anzeige, *Euphorion* 51, 1957, S. 78ff.

losigkeit fehlen nicht: Die *ere* der Dame kann nur durch Trug gewahrt werden. Seine landesherrlichen Pflichten sind dem Helden so gleichgültig, daß er erwägen kann, sie in den Wind zu schlagen (V. 1529ff.). Kurzum, Riwalin erlebt wie ein Künstler, aber ohne sich dessen bewußt zu sein und ohne das Erlebnis zur Kunst zu gestalten.

Bei Tristan kommt zu der Unmittelbarkeit seines Künstlertums die sichere Berechnung der Wirkung, die er damit ausübt. Sein dauerndes Rollenspiel entspringt nicht nur der Not, sondern ebensosehr einem puren Spieltrieb, und jeder Rolle vermag er eine solche Scheinwirklichkeit zu geben, daß die bare Wirklichkeit darüber verblaßt. Er scheint den Leuten einen Gefallen damit zu tun, daß er ihnen etwas vormacht. Das ist schon so in der Begegnung mit den Pilgern, bei der Kaufmannsfiktion an Markes Hof, bei dem Tantris-Trug in Irland. Die späteren Rollenspiele, die Tristan und Isold gemeinsam Marke und den Merkern vormachen, haben die gleiche Wirkung, jetzt auf die wohlmeinenden Leser und Hörer der Geschichte. Die Illusion, die da erweckt wird, erhebt den Anspruch, wahrer zu sein als die Wirklichkeit. Denn die Geschichte macht uns glauben, ja sie überzeugt uns, daß das Recht und die Wahrheit bei den Liebenden sei und nicht auf der Seite Markes und der Höflinge, welche verruchterweise einen Indizienbeweis nach dem andern wider die Liebenden anzetteln[19].

Tristans Künstlertum übt in der Gesellschaft eine so starke Wirkung aus, weil er ihm völlig hingegeben zu sein scheint und sich doch in jedem Augenblick in der Gewalt hat. Er übertrifft alle, aber sorgt dafür, daß die Partner ihre Rollen mitspielen und daran Freude haben. Der Drang, sich hervorzutun, verbindet sich mit einer halb echten, halb gespielten Bescheidenheit und mit dem Ehrgeiz, um der Sache willen eine absolute Perfektion zu erreichen: *ich han gevlizzen an iegelichem seitspil und enkan doch keines also vil, ine kundes gerne mere* (V. 3666ff.). Auch seiner Isold begegnet Tristan zuerst als Künstler. Die Stufenfolge: zuerst das qualvolle Musizieren des siechen, ausgesetzten Spielmanns im kleinen Schifflein, *uzen hin, ane herze und ane muot* (V. 7535), das doch zugleich auf Wirkung berechnet ist, dann aber das *lebeliche* und *wol gemuote* Harfenspiel in Isoldes Gegenwart (V. 7820ff.) – Gottfried interpretiert dies psychologisch in dem Sinne, anfangs habe Tristan hoffnungslos dahingesiecht, dann aber habe ihm die Aussicht auf Heilung neues Leben eingeflößt; entscheidend ist aber, daß die neue Lebenskraft in dem Augenblick durchbricht, da Tristan der jungen Isold zum ersten Male gegenübersteht. Mit ihr bricht sein neues Leben an, und sie selbst als seine Schülerin spiegelt, noch ehe das Minneschicksal über die beiden gekommen ist, sein Künstlertum wider: *ir sanc, dens offenliche tete ... daz was ir süeze singen, ir senftez seiten clingen ...*

[19] Erzähltechnisch wird diese Umwertung der Moral dadurch bewirkt, daß Schwankmotive sich in Ernst verkehren. Ehebruchsschwänke schlagen sich problemlos auf die Seite der Unmoral. Wenn sie aber ihren Schwankcharakter verlieren, so stellen sie das als sittliches Problem, was sie vorher unbefangen vertraten.

so was der tougenliche sanc ir wunderlichiu schœne, diu mit ir muotgedœne verholne unde tougen durch diu venster der ougen in vil manic edele herze sleich (V. 8115ff.). Dieser „heimliche", „innerliche Gesang" (*muotgedœne*) ihrer Schönheit macht sie Tristan von vornherein zugehörig, aber er wird auch erst durch Tristan erweckt und vernehmlich gemacht.

Tristan wird von dem Absoluten, das einmal über sein Leben herrschen wird, heimlich und unwiderstehlich angezogen. Schon vor dem Aufbruch zu seiner ersten Irlandfahrt kündet es sich an. Von Morolts schöner Schwester, der Königinmutter Isot, hatte er gehört: *diu liuhtet alse der morgenrot* (V. 7292). Da schon durchbricht ein lyrisch-magisches Analogon den Pragmatismus der Erzählung. Tristan muß sich von dieser Königin heilen lassen, aber sie lockt ihn auch als ein Lichtschein der Schönheit um ihrer selbst willen. Aber das Morgenrot ist nur ein Vorbote der wahren Sonne. Als Tristan, zu Marke zurückgekehrt, die junge Isold dem Hofe preist, redet er von „der neuen Sonne", die im Westen, in Irland, aufgegangen sei und die Sonne der Schönheit aus dem Osten, aus Griechenland, überstrahle. Das erinnert an Töne, die Heinrich von Morungen und vor ihm der romanische Minnesang angeschlagen haben. Wer Isold erblickt, dessen Herz wird geläutert wie das Gold im Feuer. Durch sie wird nicht jede andre Frau verdunkelt und zurückgesetzt, *als maneger maere machet* – hier mischt sich Gottfried in die Polemik über das „Mattsetzen" der anderen zu Gunsten der eigenen Dame, die zwischen Reinmar, Walther und Wolfram spielte –, sie schmückt und krönt vielmehr durch ihr Dasein alle Weiblichkeit (V. 8272ff.). Das Bild vom Morgenrot und der aufgehenden Sonne, das aus dem geistlichen Sinnbildschatz in den Minnesang übergegangen ist, zieht sich leitmotivisch durch den Beginn der Liebeshandlung. Es stellt sich ein, als Tristan entschlossen ist, für Marke um die junge Isold zu werben (V. 8570ff.), dann wieder, als er nach dem Drachenkampf aus der Ohnmacht erwacht und die beiden Isolden und Brangäne über sich erblickt (V. 9450ff.). Als ihn die junge Isold erkannt hat und mit dem Tode bedroht, wehrt er sich nicht anders, als daß er dies Bild beschwört: *diu sunne, diu von Irlant gat, diu manic herze ervröuwet hat, a diu hat danne ein ende* (V. 10161ff.). Es geht ihm weniger darum, sein Leben zu schützen, als um dies „Rette dein Bild in meiner Seele". Und dann erscheinen auf dem Hoftag, an dem der Werber die Irin für seinen König rechtmäßig gewinnt, beide Isolden als Morgenrot und Sonne sichtbarlich vor der Öffentlichkeit – zum letzten Male, denn künftighin wird die Sonne nur noch für Tristan scheinen.

Auch Tristans berühmte Worte, in denen er sich, nachdem er von der Wirkung des Trankes erfahren hat, zu seinem Schicksal bekennt, sind ein Nachhall zeitgenössischen Minnesangs. Eben zu der Zeit, als Gottfried am *Tristan* dichtete, ging das Wort von der Geliebten als der *senften totærinne* bei den Minnesingern um. Morungen sprach es mit mystischem Ernst aus, Walther machte den „sanften Tod" durch die Geliebte zur spielerischen Pointe, die er zugleich

gegen Reinmar kehrte; Wolfram, auch in seinem Minnesang widerborstig, entschied sich lieber für ein sanftes Am-Leben-Bleiben in der Gnade seiner Dame. Die Worte Tristans, *nu waltes got, sprach Tristan, ez waere tot oder leben, ez hat mir sanfte vergeben. ine weiz, wie jener werden sol, dirre tot der tuot mir wol*, enthalten die bezeichnend Gottfriedische Variante dieses zeitgenössischen Themas[20]. Tristan spricht sein Ja zu dem Absoluten, das in sein Leben getreten ist, in der Sprache jener neuen lyrischen Kunst, die so vielfach mit dem Mittel einer kühnen Analogie zu Vorstellungen und Sinnbildern der christlichen Heilslehre ihr säkulares, ästhetisches Heilsreich der Innerlichkeit gegründet hatte.

Auch die Wechselreden Tristans und Isoldes beim Abschied im Baumgarten (V. 18266ff.) sind aus der Seelenhaltung des Minnesangs konzipiert. Im Gegeneinandersetzen der Raum- und Zeitebenen, im Hereinholen der erinnernd erlebten Vergangenheit in die Gegenwart, in der *stæte*, die aus Erinnerung und Gegenwart die Kraft für die Zukunft sammelt, in alledem lag die große psychologische Entdeckung des Minnesangs, sie ermöglichte die Form des großen, mehrstrophigen Minnelieds und ließ die Lieder zu Zyklen aneinanderwachsen. Dieselbe Erlebnisweise prägt auch die Abschiedsreden Tristans und Isoldes, dieselbe Zeit- und Raumstruktur findet sich in ihnen.

Das neue, verinnerlichte „Künstlertum" der beiden Liebenden spricht sich also in Bildern und Strukturen aus, die im Minnesang ihre Entsprechung haben. Darin liegt nichts Verwunderliches. Man hat zwar temperamentvoll über das Verhältnis Gottfrieds zum Minnesangs gestritten, mich dünkt jedoch, man hat ein Scheinproblem daraus gemacht. Daß das Minneethos des hohen Minnesangs etwas anderes ist als das Liebesethos des Tristanromans, ist so selbstverständlich, daß man darüber kein Wort zu verlieren brauchte. Gemeinsam aber ist beiden, daß in dem Verhältnis von Mann und Frau ein höchster Wert von innermenschlicher Art entdeckt wird, ein Absolutes, das die Betroffenen in einen Bereich bannt, der allen außer ihnen verschlossen bleibt: *versigelt unde vor verspart aller der werlt gemeiner niuwan ir al einer* (V. 7814ff.). Auf Grund dieser Gemeinsamkeit konnte die Sprache, die Bildlichkeit und die Struktur des Minnesangs so stark auf den Tristanroman wirken.

7.

Gottfrieds Tristandichtung führt ihre Leser ganz allmählich aus der Welt der Ereignisse und Zufälle, in welcher der Held lernt, Wirkungen ausübt, Widerstände erfährt und überwindet, in den Bereich des Absoluten, wo die Liebenden die „gemeine Welt" hinter sich lassen. Das Absolute kündet sich zuerst als innere Erfahrung an in jenen säkularisiert religiösen Bildern von Ostertag,

[20] Die Stellen aus dem Minnesang habe ich in meiner Interpretation von Wolframs Lied *Ursprinc bluomen* (*Die deutsche Lyrik, Form und Geschichte*, hrsg. v. B. von Wiese, Düsseldorf 1956, Bd. I, S. 85) zusammengestellt. Daß auch die Tristan-Stelle dazugehören könnte, war mir damals noch nicht klar.

neuem Leben, Morgenrot und Sonne. Vorausweisend geschieht das schon bei Riwalin; in Tristans Künstlerseele aber begleiten sie das spannende Geschehen der ersten Begegnungen mit Isold als eine zusammenhängende innere Handlung. Gerade das leitmotivische Festhalten an der einen Metapher von Morgenrot und Sonne verknüpft sie zur Einheit. So sind die Dinge reif, daß das Absolute auch objektiv in die Geschichte eintreten kann. Das geschieht durch den Liebestrank. In ihm wird das Absolute zum Symbol. Aber die Geschichte gibt damit nicht ihren pragmatischen Nexus auf; der Liebestrank bewirkt durch seine „Folgen", daß nun eine Reihe spannender Ehebruchsgeschichten erzählt werden kann, so wie vorher spannend von Tristans Aufstieg und seinen Irlandfahrten erzählt wurde. Dem machtvoll exponierten inneren Thema aber genügt dies auf die Dauer nicht. Es fordert einen epischen Raum außerhalb dieser Welt und ein wenigstens momentanes Heraustreten aus dem pragmatischen Nexus. Die Episode der Minnegrotte, die erst Gottfried zum Brennpunkt der inneren Handlung gemacht und der erst er ihren vollen Zeichenwert gegeben hat, tut dem Genüge. Völlig herausgelöst aus dem pragmatischen Nexus ist freilich auch sie nicht, denn das Thema des Romans ist ja gerade die „Disproportion" der Welt der Innerlichkeit zu *aller der werlt gemeiner*. Daß die Welt draußen den Liebenden in der Grotte immer wieder als etwas Wünschbares und zugleich Gefürchtetes quälend gegenwärtig wird, ist schon öfter beobachtet worden. Aber auch für die, welche von außen her die Grotte finden, zeigt sie einen zwiefachen Aspekt. Der unbefangene Betrachter, der zufällig auf der Jagd dorthin kommt und durchs Fenster der Grotte die Liebenden nebeneinander ruhen sieht, begreift den Anblick als etwas Überwirkliches, wie es sich die alten Dichter ausgedacht haben könnten; er sieht eine mythologische Szene: *ich han an disen stunden schœne aventiure vunden . . .: eine minnen fossiure . . . da ist inne ein man und ein gotinne* (V. 17461 ff.). Dies berichtet der Jäger. Marke aber, welcher der Spur nachgeht, wird nicht angerührt von dem Wunder einer mythisch-künstlichen Welt, die unter dem Gesetz ihrer eignen Schönheit steht. Er erkennt – *neven unde wip* (V. 17507) und hebt damit den Zauber auf, reißt die Entrückten wieder in seine Welt und setzt sie aufs neue dem Zwiespalt zu dieser Welt aus[21].

[21] An dieser Stelle ließe sich Cl. Lugowskis Begriff des „mythischen Analogons" und sein Widerspiel trefflich erläutern (in meinem Artikel „Einfache Formen", *Reallexikon*, Bd. I, S. 321 ff., habe ich mich energisch für die Brauchbarkeit dieses Begriffs eingesetzt). Das tiefsinnige Gegenüber der Aspekte des Jägers und des Königs weist ausdrücklich darauf, daß die Geschichte von der Minnegrotte auf verschiedene Weise verstanden werden kann und soll. Der mittelalterliche Gebildete wird dabei an die mehrfache Auslegung der Schrift und der kirchlichen Symbole verwiesen, wie denn Gottfried selbst in seiner Auflösung der Allegorie sie praktiziert. Der heutige Literaturwissenschaftler wird nach verschiedenen „Analoga" suchen und sich durch sie die Geschichte entschlüsseln. Er wird dabei „mittelaltergemäß" bleiben, denn was er „Analoga" nennt, berührt sich zum mindesten mit dem mittelalterlichen Auslegungsverfahren. – Wundervoll ist es, daß trotz ihrer deutlichen Hinweisfunktion die Szenen mit dem Jäger und Marke ganz menschlich und den Rollen angemessen bleiben. Das gilt vor allem für Marke, dem Gottfried mehr Gerechtigkeit widerfahren läßt als die Gottfriedinterpreten. Seine

Der Bereich der reinen Innerlichkeit, in den die Liebenden in der Minnegrotte einkehren, steht einerseits in Analogie zu christlich-sakralen und mystischen Vorstellungen. Das ist der Forschung seit Fr. Rankes Untersuchung[22] bewußt; sie ergänzt und vermehrt diese Beziehungen und erwägt, was sie besagen. Andererseits stellt sich die Landschaft der Minnegrotte als reine Kunst-Welt jenseits der baren Wirklichkeit dar. So sieht sie ja auch jener Jäger Markes, der die Liebenden in der Grotte belauscht. Das ist die Seite, welche die Minnegrotte uns zukehrt, wenn wir den *Tristan* als Künstlerroman betrachten.

Die Natur ringsum ist der paradiesische *locus amoenus* der allegorischen Dichtung mit Blumenwiese, Linde und Brunnen, eine poetische Landschaft, in der auch alle übrigen Details wie gedichtet anmuten. Morgensonne, Vogelsang, das Rauschen des Bachs und der Schatten der Linde sind für die Liebenden da und umfangen ihre Sinne als eine Welt der Schönheit. Der *gruoz* der Vögel wird ästhetisiert – wie es auch sonst in romanischer Epik und Lyrik geschieht –, indem Gottfried davon in ebenderselben musikalisch-literarischen Fachsprache spricht, die er im Literaturexkurs auf die minnesingerlichen „Nachtigallen" angewandt hatte (V. 17354ff.). Die Liebenden vertreiben sich die Zeit mit dem Vorlesen von alten, traurigen Liebesgeschichten, in denen sich ihr eignes Dasein als in einer Kunstwelt spiegelt (V. 17182ff.); das heißt, sie machen die Kunst zur Stellvertretung ihres Lebens, so wie Gottfried in seinem Prolog die eigene Geschichte von Tristan und Isold allen edeln Herzen als Brot des Lebens anbietet. Dann gehen sie in das Heiligtum der Minne, und ihre Vereinigung stellt sich dar in dem ästhetischen Symbol des gemeinsamen Musizierens von *leichen und noten der minne: ouch lutete ietweder clanc der harphen unde der zungen, sos in ein ander clungen, so suoze dar inne, als ez der süezen minnen wol zeiner cluse wart benant: la fossiure a la gent amant.* Nicht nur die gemeinsame Kunstübung, des einen Harfen und des andern Singen, symbolisiert die Liebesvereinigung. Es spielt auch die Analogie der mystischen Vereinigung der Töne und Stimmen im Gewölbe des Sakralraums mit hinein, ein Erlebnis an der Grenze des Religiösen und des Ästhetischen, das in einer Zeit des Beginns der Mehrstimmigkeit und eines neuen, kühneren Raum- und Gewölbebaus unerhört neu und stark gewesen sein muß. –

In Thomas' Roman scheint die Minnegrotte noch nicht das epische Gewicht wie bei Gottfried gehabt zu haben. Bei ihm sammeln sich die Strahlen der inne-

„Blindheit" erniedrigt ihn nicht, sie vermenschlicht ihn und macht die „Wirklichkeit", die er sieht, zu seinem tragischen Irrtum. Hier bekommt die Verkehrung der Gültigkeiten, mit der schon die vorausgehenden Ehebruchgeschichten spielten, echte tragische Würde. – Das novellistische Analogon, das hinter der Szene „Marke am Fenster der Grotte" steht, hat H. Fr. Rosenfeld kürzlich überzeugend aufgedeckt: *Handschuh und Schleier. Zur Geschichte eines literarischen Symbols*, Helsingfors 1957 (Soc. Sc. Fenn. Comm. XXIII, 2).

[22] *Die Allegorie der Minnegrotte in Gottfrieds Tristan*, Berlin 1925 (Schr. d. Königsberger gel. Ges. II, 2).

ren Handlung in der Szenenfolge vom Statuensaal[23]. Auch sie ist in eine mythische Landschaft verlegt, in ein Riesenreich jenseits eines Gewässers, eine romantische Landschaft mit Felsen, Bergen und mächtigen Wäldern. In einer Felsenhöhle läßt Tristan von riesigen Handwerkern Bildwerke herstellen, aber nur er weiß den Plan des Ganzen und seine Anordnung: Unter der Mitte der Wölbung soll Isolde stehen; sie trägt in der Rechten den Ring, den sie Tristan zum Abschied überreichte. Auf dem Sockel unter ihren Füßen krümmt sich der böse Zwerg, der die Liebenden verraten hatte. Neben ihr auf der einen Seite steht Isoldes Hündlein mit seiner Schelle, auf der andern Seite, kleiner als die Königin, Brangäne, das Gefäß des Liebestrankes in der Hand. An der Tür wacht der Riese, fellbekleidet mit nackten Schenkeln, eine Eisenstange in der Hand. Gegenüber ein Löwe, der seinen Schweif um einen der verräterischen Barone geschlungen hat. In diese Halle der Erinnerung kehrt Tristan immer wieder heimlich ein, er umarmt das Bildwerk Isoldes und hält Zwiesprache mit ihm. Schließlich führt er auch seinen Freund Kaherdin in das Heiligtum. Der hält den türhütenden Riesen für lebendig und fällt vor Schreck zu Boden. Währenddessen geht Tristan zu dem Bild der Isolde und tut so, als spreche er mit ihr. Kaherdin, dadurch irregeführt, geht zu Brangäne und bittet sie um einen Trunk aus dem Kelch; erst, als er danach greift, merkt er, daß er irregeführt worden ist.

Es ist unverkennbar, daß die Vorstellung einer mittelalterlichen Bauhütte dahintersteht (Mergell). Eine Gruppe von Bildschnitzern, Metallgießern, Goldschmieden arbeitet unter der Leitung eines Obersten, der allein den Plan des Ganzen weiß. Die Hütte hat ihre eigene Ursprungssage, die in das antike Altertum zurückweist. Dies Erinnerungsheiligtum der Liebe, das Tristan sich einrichtet, ist nichts anderes als eine säkularisierte Kontrafaktur kirchlich-christlicher Sakralkunst.

Die Techniken, die beschrieben werden, sind vielfach die der Herstellung von kirchlichem Kleingerät. Manches erinnert an sakrale Gebrauchsgegenstände, wie z. B. der Behälter mit aromatischen Kräutern in der Brust der Statue der Isolde, deren Duft durch Röhren nach außen geleitet wird. Anderes gehört zu den damals gern beschriebenen und (z. B. an Orgelwerken) wohl auch angebrachten illusionistischen Apparaturen – die Kirmesorgeln unserer Kindheit bewahrten davon einen letzten Rest als „gesunkenes Kulturgut" –: so das Hündlein der Isolde, das den Kopf schütteln und dabei mit der Schelle am Halsband läuten kann. Mitunter geht die Vorstellung freistehender Plastik un-

[23] Was Gottfried mit Thomas' Statuensaal hätte anfangen können, wenn sein Werk so weit gelangt wäre, das wissen wir nicht. Schon aus soziologischen Gründen hätte er wohl Anstoß nehmen müssen. Seinen Tristan könnte man sich kaum als Meister, der eine Handwerkerschar beauftragt und anleitet, vorstellen. Bodo Mergell hat (*Tristan und Isolde*, Mainz 1949, S. 129 ff.) wahrscheinlich richtig gesehen, daß Minnegrotte (in dem Ausmaß Gottfrieds) und Statuensaal einander ausschließen, und daß Gottfried aus der Motivik des Statuensaals in der Minnegrotte und der Abschiedsszene so viel vorweggenommen hat, daß für diesen nicht viel mehr übrig bleibt. Als Beweis dafür, daß Gottfrieds Werk so gut wie abgeschlossen vorliegt, wird man das freilich nicht nehmen dürfen.

vermerkt ins Flächige über: Der Löwe an der Tür steht ausdrücklich „frei auf vier Beinen", nicht anders als der Braunschweiger Löwe oder seine zierlicheren Rassegenossen als Aquamanile – aber der Schweif umringelt die Gestalt des verräterischen Marjadoc: dabei denkt man wohl eher an ein Flachrelief- oder Wandbildmotiv. Die Hauptgestalten sind lebensgroß, aber doch gemäß ihrer Bedeutung in Relation gebracht, Brangäne kleiner als Isolde. Es sind freistehende, bemalte und vergoldete Statuen. Offensichtlich haben sie ihr ikonographisches Vorbild in kirchlicher Plastik. Die dichterische Konzeption als ganzes gibt den Eindruck wider, den eine plastische Kunst, der es in bisher unvorstellbarer Weise gelungen ist, die Illusion des Wirklichen hervorzurufen, auf einen Zeitgenossen um 1180 gemacht hat.

Die Erzählschemata, mit Hilfe derer dieses Erlebnis einer Gegenwartskunst dargestellt wird, sind zum Teil uralt. Tristan hat in diesen Szenen etwas vom Kulturheros, der die Grenze der Menschenwelt überschreitet und mythische Wesen in seinen Dienst zwingt. Als Menschenbildner gleicht er dem Prometheus. Wenn er sein eigenes Kunstwerk umarmt und mit ihm Zwiesprache hält, geht er in die Rolle Pygmaläons ein. Wenn er seinen Freund durch die Lebensähnlichkeit seiner Kunst narrt, so stellt sich das Modell gewisser antiker Künstleranekdoten (Apelles) ein. All diese Schemata aber werden eingeschmolzen in das sehr eigenartige und „moderne" Bild von Künstlertum und Kunst, für das Thomas in der Geschichte vom Statuensaal das Symbol gefunden hat: Das Reich des Künstlers liegt jenseits des Grenzgewässers zur gewöhnlichen Menschenwelt. Dort schafft sich der Künstler mit Hilfe mythischer Wesen, die er in seinen Dienst gezwungen hat, seinen Saal der Erinnerung. In dessen Mitte steht das Abbild jenes Urbildes des Schönen, dem der Künstler einmal begegnet ist und das er besessen hat. Es ist ein sakrales Kunstwerk in einem sakralen Raum, aber nicht in einem christlichen, sondern in einem Heiligtum der Kunst und der Minne. Der Künstler hält dort mit den Gestalten seiner Erinnerung Zwiesprache. Für ihn leben sie, aber wenn er sie profanen Augen vorstellt, so ist ihre Lebendigkeit Täuschung; er selbst weiß das und ruft es absichtlich hervor. Und doch erweckt die Täuschung eine unauslöschliche Sehnsucht, den Urbildern einmal in der Wirklichkeit zu begegnen und an ihnen teilzuhaben, so wie der Künstler Tristan es einst hatte. – Eben dies Verlangen bringt nach dem Innehalten im symbolischen Raum des Statuensaals die weitere pragmatische Handlung, die Reise Tristans und Kaherdins nach England, um Isolde und Brangäne zu sehen, wieder in Gang.

Bei Thomas wird Tristans Künstlertum in weit ausschließlicherer Weise als bei Gottfried zum Sinnbild seines ganzen Wesens. Es erweitert sich zudem auf den Bereich des bildenden Künstlers, was bei Gottfried nicht angelegt ist und aus gesellschaftlichen Rücksichten in einem deutschen Ritterroman wahrscheinlich auch nicht hätte geboten werden dürfen. Wenn wir die Minnegrotte bei Gottfried interpretieren als die Einkehr der Liebenden in eine Kunst-Welt,

die ihrem Wesen entspricht, weil sie selbst „Künstler" sind, so nehmen wir die Begriffe „Kunst" und „Künstler" schon in einem nicht mehr ganz wörtlichen Sinne. Und wir haben außerdem bei dieser Interpretation von manchen anderen Seiten abgesehen, die an der Konzeption der Minnegrotte mitbeteiligt sind. Thomas' Statuensaal dagegen läßt sich im vollen Umfang aus der Kunst- und Künstlermotivik verstehen, und das Stück ist in gleicher Weise aufschlußreich hinsichtlich seiner puren Realien wie hinsichtlich *der aventiure meine.* Und schließlich ist es erstaunlich, wie viel die altnordische Nacherzählung des Romans, für diese Strecke unsere einzige Quelle, an Stoff, Zusammenhang und Sinn hat bewahren können. Thomas' Roman entfaltete sich mehr aus der Fülle und Ordnung der Motive und Ereignisse als aus dem Wort und Wortlaut[24].

8.

In Gottfrieds *Tristan* hört das Künstler-Thema mit der Minnegrotte und dem Abschied im Baumgarten und seinen Minnesang-Anklängen und Strukturen nicht auf. Ganz zum Schluß, ehe das Fragment abbricht, wird noch eine neue Seite von Tristans Künstlertum und -schicksal exponiert.

Tristan ist jetzt von Markes Hof und von seiner Isold getrennt. Er findet in der Fremde, jenseits des Meeres, wieder zu den Menschen hin, und er findet dort – eine andere Isold. Er ist jetzt wieder ein Liedersänger, welcher der Gesellschaft dient und sich selbst fühlt, weil er die Wirkung spürt, die von ihm ausgeht. Er singt ein Lied, das seiner urbildhaften Partnerin gilt, und muß erfahren, daß die neue Gesellschaft dies Lied auf sich selbst bezieht, daß sie aus ihm eigene Rechte herleitet und schließlich auch den Sänger verführt, die neue Gegenwart mit dem Urbilde zu verwechseln. Das Hingegebensein an die Gegenwart gehört ja zum Wesensbilde des Künstlers. Aber für einen Künstler, der einmal dem Urbilde selbst begegnet ist, ihm durch den Zauber des Liebestranks verbunden war und mit ihm in der Minnegrotte geweilt hat, dürfte es Gegenwart nur als Erinnerung und Hoffnung, als *gedenken* und *wan*, geben.

Auch hier hatte schon die frühe französische Tristanfassung das überzeugende Symbol für die Verwirrung, in die Tristan nun gerät, gefunden, indem sie der fremden Frau den Namen jener andern gab, so daß Tristan sich von Isalde zu Isalde verirrt. Thomas tat das Künstlermotiv hinzu und Gottfried übernahm es: Tristan singt sein Minnelied an *Isot ma drue, Isot m'amie, en vus ma mort, en vus ma vie* im Dienst und zum Trost der falschen Isolde. –

In dem Liede *Nemt vrouwe disen cranz* tritt Walther von der Vogelweide in den Kreis der Damen, denen er sein Lied zum Tanz gesungen hat, und hofft,

[24] Das gilt auch sonst für die französische Erzähldichtung im Gegensatz zur deutschen; schon im Mittelalter wird die individuelle Wortprägung weit mehr von deutschen als von romanischen Dichtern gesucht. Es tut gut, wenn uns dann und wann vor Augen geführt wird, wie wenig es bei mancher großen Dichtung auf den Wortlaut ankommt. Nur wir Deutsche sakralisieren das, was man schlicht „Dichtung" oder „Literatur" nennt, in geheimem Anklang an Joh. 1 als „Wortkunst". Ob uns das „eigene Wort" so wichtig ist, weil wir uns so sehr dabei mühen müssen?

das Urbild der *vrouwe*, das ihm im Traum erschienen war – einem Traum von der Liebesvereinigung mit dem Urbild an einem paradiesischen *locus amoenus!* – nun in der Wirklichkeit wiederzufinden: *waz obe si get an disem tanze? frowe, dur iur güete rucket uf die hüete. owe gesæhe ichs under kranze!* Das ist in diesem tiefsten unter den „leichten" Liedern Walthers ein heiteres Selbstbekenntnis seines Dichtertums und zugleich seine schönste werbende Huldigung an die Gesellschaft. Denn möchte nicht jede Dame dem Urbilde des Dichters gleichen? Was sich hier im schwebenden Scherz hält, bekommt im *Tristan* eine tragische Nuance. Der Wunsch, sein Urbild in der Wirklichkeit zu suchen, wird für den Helden zur gefährlichen Versuchung, dem Urbilde untreu zu werden. Diese Gefahr tritt ein in dem Augenblick, wo der Künstler, der die Begegnung mit dem Absoluten gehabt hat, sich wieder mit der „Welt" einläßt. Tut er es defensiv, so entsteht jene unselige „Disproportion zum Leben", unter der Tristan und Isold an Markes Hof leiden. Tut er es aus dem Bedürfnis, der Welt mit seiner Kunst Trost zu schenken und von ihr Trost in seiner schmerzlichen Einsamkeit zu empfangen, so läuft er Gefahr, sein Urbild zu verlieren. Fürwahr ein unheimlicher Aspekt des Künstlertums, der sich da, ganz zum Schluß von Gottfrieds Fragment, auftut. –

In den Tristandichtungen entstehen Bilder des Künstlertums, die nicht nur als kulturgeschichtliche Curiosa unser Interesse beanspruchen. Im Zeitbedingten zeigt sich, was über die Zeiten gültig bleibt. So sehr es notwendig ist, Vergangenes aus seiner Zeit heraus zu verstehen – und wir haben heute ein sehr feines Ohr für ferne und vergangene Stilwerte –, so sollten wir doch aus dem Zeitton den reineren Ton des Überzeitlichen heraushören. Wir möchten auch im Mittelalter nicht nur dem sogenannten „Mittelaltergemäßen" begegnen, sondern dem menschlich Gültigen, das uns, so zeitbedingt wir selber sind, anspricht. Gerade durch seine fremde historische Verkleidung macht es uns ja unsere eigene Verkleidung bewußt und weist uns dadurch auf das, was bei allem Wechsel des Kostüms vielleicht doch beständig bleibt.

Neuentdeckte Schriften Heinrich von Kleists

von

Helmut Sembdner (Stuttgart)

Wenn im folgenden nicht weniger als zehn neuentdeckte Arbeiten von Kleist dargeboten werden, so mag diese späte und unerwartete Bereicherung seines Werkes zunächst ungewöhnlich erscheinen, hatte doch die Literaturwissenschaft seit der Jahrhundertwende gerade diesem Dichter ein besonders intensives Forschungsinteresse zugewendet und alle erreichbaren Quellen auszuschöpfen versucht. Vor dem letzten Weltkrieg war die kritische Gesamtausgabe[1] noch einmal um eine verhältnismäßig reiche Nachlese vermehrt worden, die sich vor allem auf die von Minde-Pouet herausgegebenen Briefbände und auf die von mir besorgten *Kleinen Schriften* erstreckte. Immerhin konnten auch für die nach diesem Kriege erschienene Gesamtausgabe[2] zwei kleine Prosaschriften neu für Kleist gesichert werden[3]; im Antiquariatshandel tauchten kürzlich erstaunlicherweise zwei bisher unbekannte handschriftliche Billets von Kleist auf[4], und endlich konnte Joachim Bumke mit erheblicher Evidenz ein weiteres Brieffragment für Kleist in Anspruch nehmen, das Rahmer seinerzeit in Brockes' Diarium gefunden, aber irrtümlich Brockes selbst zugeschrieben hatte[5]. Im wesentlichen aber schien der Bestand von Kleists Werk endgültig gesichert und abgeschlossen.

Anläßlich der Vorbereitung eines Neudrucks der *Berliner Abendblätter*[6], für den ich eine genaue Aufstellung über die Herkunft der einzelnen Beiträge auszuarbeiten hatte, ergab nun eine erneute und unbefangene Nachprüfung die überraschende Tatsache, daß sich in diesem oft gesichteten Material weitere Beiträge von Kleists Hand verborgen hielten, die man bisher irrtümlich anderen Verfassern zugerechnet oder überhaupt unbeachtet gelassen hatte.

Schon in meiner früheren Untersuchung der *Abendblätter*[7] hatte sich gezeigt, daß Kleist, entgegen Reinhold Steigs Behauptungen, bei der Führung dieses

1 *H. v. Kleists Werke.* Im Verein mit Georg Minde-Pouet u. Reinhold Steig hrsg. v. Erich Schmidt. 2. Aufl., neu durchgeseh. u. erweitert von Georg Minde-Pouet. 7 Bde., Leipzig 1936–1938 (Bd. 8, Kommentar, nicht erschienen).

2 *H. v. Kleist, Sämtliche Werke und Briefe.* Hrsg. v. H. Sembdner. 2 Bde., München 1952. Eine erweiterte Neuauflage soll in diesem Jahr erscheinen.

3 H. Sembdner, *Euphorion* 45, 1950, S. 478–484; Deutsche Vierteljahrsschrift f. Literaturwissensch. u. Geistesgeschichte 27, 1953, S. 602–607.

4 Karl & Faber, Katalog 59, Mai 1957, Nr. 662; J. A. Stargardt, Katalog 541, April 1959, Nr. 36.

5 J. Bumke, *Zu Kleists Briefen, Euphorion* 52, 1958, S. 182–189. Als zweifellos nicht an Kleist gerichtet, hatte ich diesen Brief bereits aus den *Lebensspuren* ausgeschlossen, während sich die Aufnahme des zweiten Briefes von Brockes, *Lebensspuren* Nr. 44, als durchaus gegründet erweist. Bumke rügt übrigens zu Unrecht in Anm. 8 u. 19 die angeblich chronologisch falsche Einordnung, da aus Gründen des inneren Zusammenhanges das gesamte Brockes-Material an die Würzburger Reise angehängt werden mußte.

6 Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1959; J. G. Cotta, Stuttgart 1959.

7 H. Sembdner, *Die Berliner Abendblätter H. v. Kleists, ihre Quellen und ihre Redaktion*, Berlin 1939.

Blattes im wesentlichen auf sich selbst angewiesen war. Dem Umfang nach machten die Beiträge seiner eigentlichen Mitarbeiter noch nicht ein Fünftel des zur Verfügung stehenden Raumes aus. Fast die Hälfte des Materials entnahm Kleist bearbeitet oder wörtlich anderen Blättern, und für das übrige hatte er, unter den verschiedensten Chiffern und Einkleidungen, zum großen Teil offenbar selbst zu sorgen.

Für die verbliebenen Beiträge unbekannter Herkunft, die weder als Nachdrucke aus anderen Blättern erweislich waren noch eindeutig einem der Mitarbeiter zugeschrieben werden konnten, bestand nach den bisherigen Ergebnissen eine erhöhte Wahrscheinlichkeit, daß auch sie von Kleist selbst angefertigt worden waren. Darauf hatte sich meine Untersuchung mit aller gebotenen Sorgfalt zu erstrecken.

Das Ergebnis war überraschend. Eine Anzahl der bisher übersehenen oder voreilig anderen Mitarbeitern zugeschriebenen Beiträge erwies sich in der Tat eindeutig als Kleist zugehörig. Wenn diese für den Tag angefertigten Gelegenheitsarbeiten auch nicht immer die gewohnte Prägung seiner sonstigen Schriften aufwiesen, so war doch auch in ihnen seine Hand nicht zu verkennen. Aus dem Bestreben zu knappster Akzentuierung und Zusammenfassung treten bei Kleist bestimmte Ausdrücke und stereotype Wendungen gleichsam formelhaft auf, denen zunächst nichts besonders Auffälliges anhaften mag, die aber in ihrer Summierung und im Vergleich mit bereits gesicherten *Abendblatt*-Beiträgen wichtige Stilindizien bilden konnten. Unverkennbare Beziehungen zu Kleists Ideenwelt und biographischer Situation traten in einzelnen Fällen hinzu und erleichterten den Nachweis von Kleists Autorschaft. Für das beigebrachte Belegmaterial, das sich zum Teil erheblich vermehren ließe, muß ich im einzelnen auf meine früheren Untersuchungen verweisen. Im ganzen war es mein Bestreben, mich auf eine möglichst knappe Darlegung und Anordnung zu beschränken.

I

Fragmente

1.

Es giebt gewisse Irrthümer, die mehr Aufwand von Geist kosten, als die Wahrheit selbst. Tycho hat, und mit Recht, seinen ganzen Ruhm einem Irrthum zu verdanken, und wenn Keppler uns nicht das Weltgebäude erklärt hätte, er würde berühmt geworden sein, bloß wegen des Wahns, in dem er stand und wegen der scharfsinnigen Gründe, womit er ihn unterstützte, nämlich, daß sich der Mond nicht um seine Axe drehe.

2.

Man könnte die Menschen in zwei Klassen abtheilen; in solche, die sich auf eine Metapher und 2) in solche, die sich auf eine Formel verstehn. Deren, die sich auf beides verstehn, sind zu wenige, sie machen keine Klasse aus.

Es berührt seltsam, daß dieser so wesentliche Beitrag bisher übersehen wurde. Er steht anonym im *61. Abendblatt* vom 10. Dezember 1810. Kurz vor-

her und danach, nämlich in Blatt 55 und 65, waren zwei gleichfalls *Fragmente* überschriebene und aus je zwei Stücken bestehende Beiträge erschienen, deren Unterzeichnung *Fr. Sch.* eindeutig auf Friedrich Schulz hinweist. So lag es nahe, auch diesen Artikel, der in Anordnung und Umfang den beiden anderen gleicht, Kleists Mitarbeiter zuzuschreiben.

Aber auch Kleist benutzte die Kennzeichnung *Fragment* für seine Beiträge, so im *Fragment eines Schreibens aus Paris* und *Fragment eines Haushofmeisters-Examens aus dem Shakespear*, von den *Organischen Fragmenten* im *Phöbus* nicht zu reden. Tatsächlich atmen die wenigen Sätze unverkennbar Kleists Geist. Zunächst greife ich einige äußere Sach- und Stilindizien heraus und stelle daneben zum Vergleich einzelne Passagen aus bereits gesicherten Schriften.

Aufwand von Geist	*Aufwand von Witz (Unmaßgebl. Bemerkung)* *Aufwand von Scharfsinn* (an Wilhelmine, 28. März 1801)
und wenn Keppler uns nicht das Weltgebäude erklärt hätte, er würde berühmt geworden sein, bloß wegen des Wahns ... nämlich, daß sich der Mond nicht um seine Axe drehe.	*und wenn wir ihn ... in unserer Mitte behalten, so steht zu erwarten, daß er dem Theater ... einprägen werde: nämlich einen Charakter. (Schreiben e. redl. Berliners)*
des Wahns, in dem er stand,	*der Wahn, in welchem derselbe stand, (Kohlhaas,* Bd. 3, S. 178)[8] *Er steht im Wahn* (*Käthchen*, V, 8) *Ich stand im Wahn* (*Zerbr. Krug*, V. 347)
wenn Keppler uns nicht das Weltgebäude erklärt hätte	*und Keppler der Gestirne Bahn verzeichnete (Was gilt es in diesem Kriege)*
Man könnte die Menschen in zwei Klassen abtheilen; in solche, die sich auf eine Metapher und 2) in solche, die sich auf eine Formel verstehn.	*Am Hofe theilt man die Menschen ein ... nämlich in solche, die sich dehnen und strecken lasse, und in solche, die dies nicht thun.* (An Ulrike, 25. Nov. 1800.)
sich auf etwas verstehn	*mein Herz, das sich auf die Kunst versteht* (an Hendel-Schütz, April 1811) *wenn sie sich anders auf ihre Kräfte versteht (Schreiben aus Berlin: Cendrillon)*

Zum ersten Fragment ist darauf hinzuweisen, daß sich Kleist bekanntlich viel mit mathematisch-physikalischen Problemen beschäftigt hat; seine Äußerungen muten oft recht dilettantisch und eigenwillig an und weisen gelegentlich seltsame Irrtümer und Mißverständnisse auf. In Frankfurt will er Mathematik, Philosophie und Physik studieren, *zu welcher letzteren ich einen mir selbst unerklärlichen Hang habe, obwohl in meiner früheren Jugend die Cultur des Sinnes für die Natur und ihre Erscheinungen durchaus vernachlässigt worden ist.* Der Professor Christian Ernst Wünsch wurde sein Lieblingslehrer, dessen *Kosmologischen Unterhaltungen* er die mannigfaltigsten Anregungen entnahm.

[8] Ich zitiere die Erzählungen nach der leicht zugänglichen Ausgabe von Erich Schmidt.

Auf dieses von Kleist so geschätzte Buch geht offenbar auch das vorliegende Fragment zurück. Wünsch[9] bezeichnet hier Tycho de Brahe als *einen der größten und fleißigsten Astronomen, die je gelebt haben.* Von seinem Weltsystem, bei dem sich die Planeten zwar alle in gehöriger Ordnung um die Sonne schwängen, die Sonne selbst sich aber um die ruhende Erde drehe und diese ihren Mond um sich herumschleudere, heißt es:

Dieses Weltsystem ist zwar ungemein gelehrt und künstlich ausgedacht, maaßen sich die meisten Erscheinungen, die von dem Laufe der Planeten abhangen, daraus erklären lassen: allein eben, weil es gar zu gekünstelt ist, und weil es dennoch einigen Bemerkungen, die aber erst in den jüngeren Zeiten mit den Fernröhren gemacht worden sind, und daher dem Tycho noch nicht bekannt waren, widerspricht, eben deswegen kann es nicht wahr seyn.

Auf welche Weise Kleist zu der seltsamen Behauptung von dem *berühmten Irrtum* Tychos kam, daß sich der Mond nicht um seine Achse drehe, ist nicht ganz klar. Wünsch sagt darüber folgendes:

Die Ursache dieser seltsamen Erscheinung [daß wir vom Mond nur eine Seite sehen können] *liegt darinne, daß sich der Mond zwar um die Axe der Erdkugel schwingt, sich aber eigentlich nicht selbst umdrehet, sondern stets in einer unverrückten Lage bleibt ... Wer aber die Sache recht genau überlegt: der findet doch, daß man dem Monde auch eine Bewegung um seine Axe zueignen kann, nur daß sie sehr langsam von statten geht, und während seines ganzen Umlaufs um die Erde akkurat nur ein einziges mal vollbracht wird, indem er uns widrigenfalls seine hintere Fläche wirklich zuweilen entgegen wenden müßte. Doch dieses ist eine astronomische Subtilität.*

Gerade diese *astronomische Subtilität* mag sich bezeichnenderweise in Kleists Erinnerung mit Tycho de Brahes Weltbild vermischt haben. Statt *daß sich der Mond nicht um seine Axe drehe* sollte es wohl heißen: *daß sich die Erde nicht um ihre Axe drehe;* denn dies war tatsächlich der *Wahn*, an dem Tycho zäh festhielt und wodurch er sein geniales Weltsystem außerordentlich komplizierte. – Kleist wird sich auch nach seiner Frankfurter Zeit mit astronomischen Problemen beschäftigt haben. Während seines Pariser Aufenthaltes im Jahre 1801 lernte er den französischen Astronomen Lalande, bei dem er sogar gewohnt haben soll, persönlich kennen[10]; und in Kleists Briefen und Schriften werden Kepler, Kopernikus, Galilei, Newton usw. wiederholt erwähnt.

Der Sinn des ersten Fragmentes ist trotz des nicht glücklich gewählten Beispiels unmißverständlich. Während Kleist früher auf die Frage, warum er nach der Wahrheit strebe, noch die unbedingte Antwort geben konnte: *Weil es Wahrheit ist!*[11], so sucht er jetzt mit Lessing auch dem genialen Irrtum sein Recht zuzugestehen und in ihm den Ruhm des menschlichen Geistes zu begründen.

Die Bedeutung, die Kleists zweites Fragment für das Verständnis seiner Ästhetik und Weltanschauung besitzt, soll hier nur angedeutet werden[12].

[9] Christian Ernst Wünsch, *Kosmologische Unterhaltungen für die Jugend*, Band 1: *Von den Weltkörpern*, Leipzig 1778, S. 460ff., 140f.

[10] *H. v. Kleists Lebensspuren. Dokumente und Berichte der Zeitgenossen.* Hrsg. von Helmut Sembdner, Bremen 1957, Nr. 59, 60.

[11] An Ulrike, 25. Nov. 1800.

[12] s. auch mein Nachwort in: *H. v. Kleist, Betrachtungen über den Weltlauf, Schriften zur Ästhetik und Philosophie*, Stuttgart 1958 (Sammlung Denken, Schauen, Sinnen – Zeugnisse deutschen Geistes, Bd. 3).

Formel und Metapher sind für ihn – das wird erstmals aus diesen zwei kurzen Sätzen deutlich – zwei Grundprinzipien, denen er eine solche Bedeutung beimißt, daß er nach ihnen die Menschen einzuteilen gedenkt. *Metapher* bedeutet in diesem Sinne Erweiterung, Steigerung, Transponierung des Wirklichen auf eine andere Ebene; *Formel* bedeutet Abkürzung, Abstraktion, Reduzierung des Wirklichen zum mathematischen Gesetz. Repräsentiert werden jene Möglichkeiten der Wirklichkeitsbewältigung vom Künstler und vom Wissenschaftler.

Kleists Bestreben war, beides zu vereinigen. In seinem Brief an Pfuel vom 7. Januar 1805 schreibt er: *Ich kann ein Differentiale finden, und einen Vers machen; sind das nicht die beiden Enden der menschlichen Fähigkeit?* Damals schon erkennt er den verborgenen Zusammenhang beider Fähigkeiten: es sei besonders, so schreibt er im Juli 1805 an Pfuel, welche Kräfte sich zuweilen im Menschen entwickeln, während er seine Bemühung auf ganz andere richte; so habe sein Freund Rühle über den Elementen der Mathematik gebrütet und währenddessen gelernt, ein Trauerspiel zu schreiben. Noch wenige Monate vor seinem Tode spricht Kleist davon, daß er die Dichtkunst auf einige Zeit ruhen lassen wolle, um sich *außer mit einigen Wissenschaften, in denen ich noch etwas nachzuholen habe*, nur mit der Musik zu beschäftigen: *Denn ich betrachte diese Kunst als die Wurzel oder vielmehr, um mich schulgerecht auszudrücken, als die algebraische Formel aller übrigen.*

Kleists Schriften sind durchzogen von mathematischen Formeln und Gleichnissen. Penthesilea und Käthchen gehören für ihn zusammen wie *das Plus und Minus der Algebra*, und die Bewegungen des Marionettenspielers verhalten sich zur Bewegung der Puppen *wie Zahlen zu ihren Logarithmen oder die Asymptote zur Hyperbel.* Kleists Metapher vom Marionettentheater findet sich zuletzt in einer großartigen Formel zusammengefaßt.

Aber auch Kleists Sprachstil selbst weist diese so gegensätzlichen Prinzipien auf. Gegenüber der ausgeprägten Vorliebe für stereotype Formeln steht die auffallende Freude an gewaltigen, oft gewagten und übersteigerten Metaphern, wie wir sie kaum bei einem anderen Dichter wiederfinden. Er durfte von sich sagen, daß er *sich auf beides verstehe.*

II

Literatur

Das so eben erschienene Halle und Jerusalem, Studentenspiel und Pilgerabentheuer von L. A. v. Arnim wird in der Folge dieser Blätter zugleich mit dem Roman desselben Dichters: Armuth, Reichthum, Schuld und Buße der Gräfinn Dolores, einer näheren Betrachtung unterzogen werden. Vorläufig begnügen wir uns, auf die großartige und durchaus eigenthümliche Natur jenes dramatischen Gedichtes aufmerksam zu machen. Erfüllt wie wir von dem ersten Eindruck sind, fehlt uns noch der Maaßstab des Urtheils, der unter den übrigen Alltäglichkeiten der dermaligen deutschen Poesie leicht abhanden kommt.

Wenn hier oder dort uns eine Wendung des wunderbaren Gedichtes befremdete, so sind wir doch nicht Barbaren genug, um irgend eine angewöhnte, unserm Ohr längst eingesungene poetische Weise

für die Regel alles Gesanges zu halten. Der Dichter hat mehr auszusprechen, als das besondere uns in engen Schulen anempfundene Gute und Schöne. Alles Vortreffliche führt etwas Befremdendes mit sich, am meisten in Zeiten, wo die Wunder der Poesie der großen Mehrzahl der Menschen auf Erden fremd geworden sind. *rs.*

Dieser Beitrag im *76. Abendblatt* vom 29. Dezember 1810 wurde bisher Adam Müller zugesprochen. Reinhold Steig[13] erkannte darin Müllers „gehaltene, andeutende Ausdrucksweise". Die Unterzeichnung *rs.*, die an sich Kleist Chiffern wie *rm.*, *ry.*, *rz.* usw. entspricht, wurde deshalb zu einem verdruckten *ps.*, Adam Müllers bekannter Chiffer, erklärt. Zum weiteren Zeugnis berief sich Steig auf einen Brief Wilhelm Grimms an Brentano von Anfang 1811, in dem es hieß, daß Adam Müller ja über Arnims *Halle und Jerusalem* in den *Abendblättern* urteilen wolle. Vielleicht hat Wilhelm Grimm wirklich Müller für den Verfasser dieser Voranzeige gehalten oder sonst von einer Absicht Müllers gewußt, Arnims Arbeit zu besprechen, ohne daß damit etwas über die Urheberschaft des obigen Artikels erwiesen wäre.

Der Aufsatz enthält Lieblingswendungen Kleists, wie *eigenthümlich*, *befremdend*, *vortrefflich* usw., die ich im folgenden mit sonstigen Indizien zusammenstelle:

wird einer näheren Betrachtung unterzogen werden	*wird sie ... einer ernsten Betrachtung unterziehn (Literarische Notiz: Vaterländisches Museum).* *das Theater wird einer kurzen und gründlichen Kritik unterzogen werden* (Ankündigung d. 2. *Abendblatt*-Quartals)
die großartige und durchaus eigenthümliche Natur	*ein unabhängiges und eigenthümliches Vermögen (Erziehungsplan; eigenthümlich* als Lieblingswendung Kleists vielfach belegt)
eine Wendung des wunderbaren Gedichts	*die Erfindung in manchem Gedicht* [ist] *durch ... Wendungen so entstellt* (Satz a. d. *höh. Kritik*)
etwas Befremdendes	*wenig Befremdendes* (*Aeronautik*) usw.
eine angewöhnte, unserm Ohr längst eingesungene poetische Weise	*für welche dein Ohr stets, als gäbe es gar keine andere, gespitzt ist (Brief eines Dichters)*
das besondere uns in engen Schulen anempfundene Gute und Schöne	*diese Unempfindlichkeit gegen das Wesen und den Kern der Poesie ... klebt Deinem Gemüt ... von der Schule an, aus welcher Du stammst* (ebda.)
alles Vortreffliche	*alles Gute und Vortreffliche* (*Korrespondenz und Notizen: Stael; vortrefflich* als Lieblingswendung vielfältig belegt)

Der Beitrag gehört zu jenen kurzen *Literarischen Notizen*, mit denen Kleist wichtige Neuerscheinungen zu empfehlen pflegte, so in Blatt 22 und 50 Perthes' *Vaterländisches Museum*, in Blatt 37 Frau von Staëls *Lettres sur l'Alle-*

[13] R. Steig, *H. v. Kleists Berliner Kämpfe*, Berlin u. Stuttgart 1901, S. 505.

magne, in Blatt 38 Werners *Vierundzwanzigster Februar*, in Blatt 58 K. Chr. Fr. Krauses Aufsatz im *Journal für Kunst*[14]. Hier, wie auch in seinen redaktionellen Bemerkungen, bediente sich Kleist stets der Wir-Form.

Kleists Bemühung, wie er sie wiederholt in seinen ästhetischen Schriften postuliert hatte, nämlich das Schöne abseits der hergebrachten Meinung der *Schule* in allen *eigenthümlichen* Kunstschöpfungen aufzusuchen, wird deutlich: so fremd ihm Arnims Art als Dichter auch sein mochte, so findet er sich doch in das Wesen des Freundes hinein. Im übrigen spricht Kleist aus eigener Erfahrung, wenn er feststellt, daß der Maßstab des Urteils *unter den übrigen Alltäglichkeiten* abhanden gekommen und die Wunder der Poesie der großen Mehrzahl auf Erden fremd geworden seien.

III

Theater

Gestern zum Erstenmale: Der Sohn durch's Ungefähr; Posse in zwei Akten.

„Cest un rien" *würden die Franzosen von dieser Posse sagen; und wir glauben sogar, daß man dem Stückchen nicht zu viel thäte, wenn man die fremde Redensart wörtlich übersetzte und (freilich etwas härter) von ihm sagte: Es ist ein Nichts. Aber auch ein solches Nichts, als vorübergehende Erscheinung, darf, da wir nur eine Bühne haben, keinesweges verdrängt von ihr werden, und das Publikum bleibt der Direktion für Kleinigkeiten der Art, sollten sie auch nur wenige Male wiederholt werden, für jetzt noch immer Dank schuldig. Wem mit Variationen auf das beliebte „Rochus Pumpernickel" mit etwas „Je toller je besser" vermischt, gedient ist; der gehe und höre und sehe den Sohn durch's Ungefähr mit seinen beiden unüberschwenglichen Redensarten, die durch das ganze Stück wie zwei gewaltige Grundtöne durchgehen, nehmlich Nr. 1.: Stellen Sie sich vor! und Nr. 2.: daran ist gar nicht zu zweifeln! — — Die nähere Beschreibung des Stücks; was Alles drin vorkommt, wann der erste Act aufhört und wann der zweite anfängt, wird wahrscheinlich in den nächsten Blättern unsrer Zeitungen zu lesen seyn. Daran ist gar nicht zu zweifeln. Wir aber wollen von dieser kleinen Wenigkeit nur noch sagen, daß sie mit mehr Präcision und ineinander greifender gegeben wurde, als manch vorzügliches Lust- oder Trauerspiel auf unsrer Bühne. Stellen Sie sich vor! Was die Schauspieler im Einzelnen betrift, so zeigten sich Herr Wurm und Herr Gern d. S. als ächte Komiker; Herr Stich wird in seinem Fache mit jedem Tage sicherer und gewandter; Herr Kaselitz und Herr Labes spielten wie gewöhnlich, Herr Berger lobenswerth-moderat. Mad. Fleck war recht hübsch; auch Madame Vanini hat mitgespielt.* ++

Diese Besprechung im *5. Abendblatt* vom 5. Oktober 1810 erschien einen Tag nach Kleists gleichfalls *Theater* überschriebenem Bericht über die Aufführung von *Ton des Tages*. Auch später hat Kleist über geplante oder stattgehabte Aufführungen, wie *Cendrillon* und die *Schweizerfamilie*, oder sonstige Theaterneuigkeiten berichtet. Im übrigen überließ er die Theaterkritik seinen Mitarbeitern Friedrich Schulz, der als erstes die am 6. Oktober folgende Aufführung von *Selbstbeherrschung* zu besprechen hatte, und dem Major von Möllendorff, der in Blatt 16/17 die Oper *Achilles* von Paer kritisierte.

In Möllendorffs Beitrag findet sich nun ein ähnlicher spöttischer Hinweis auf die Theaterartikel der Berliner Zeitungen, denen es vorbehalten sei, *den*

[14] Zusammengestellt in meiner Ausgabe, München 1952, S. 430 u. 433 ff.

Inhalt der Oper dem Publiko bekannt zu machen, wie in dem obigen Artikel, so daß Steig[15] ihn deshalb gleichfalls Möllendorff zuzuschreiben geneigt war. Möllendorff aber war Musikkritiker; zudem erscheint es fraglich, ob jemand anders als Kleist so prompt am nächsten Tage eine Besprechung in die *Abendblätter* liefern konnte. Kleists Berichterstattung ist von erstaunlicher Aktualität: über die Luftschiffahrt des Claudius erschien noch am gleichen Abend eine Reportage; über die Aufführung der *Schweizerfamilie* wird, wie auch im vorliegenden Fall, schon am nächsten Tag berichtet; dagegen ließen sich seine Mitarbeiter stets mehrere Tage Zeit, selbst Arnim, dessen Glosse über ein *Sonderbares Versehn* bei einer Ballettaufführung erst fünf Tage später erschien[16].

Bereits in dem vorliegenden Beitrag taucht der Hinweis auf, daß ein Theater, wenn es das einzige in einer Stadt ist, eine besondere Verpflichtung zur Mannigfaltigkeit im Repertoire besitze, ein Gedanke, den Kleist in der *Unmaßgeblichen Bemerkung* weiter ausführt. Wie in Kleists *Schreiben eines redlichen Berliners* wird schon hier auf den *beliebten Rochus Pumpernickel* verwiesen. Kleists Sperrung *Sohn durch's Ungefähr* im Text spielt auf Kotzebues Einakter *Der Vater von Ungefähr* an, dem der Titel nachgebildet war.

„Cest un rien" würden die Franzosen von dieser Posse sagen	*das wird sie auch von uns ... sagen: „Hilft es nichts, so schadet es nichts" (Erziehungsplan)*
als vorübergehende Erscheinung	*diese poetische Erscheinung* (Oper *Der Taucher*, Bl. 33; in diesem Sinne vielfach belegt)
Das Publikum bleibt der Direktion ... Dank schuldig	*es verdient den ... Dank des Publikums (Universitätsklinikum)* *Die Direktion verdient dafür den lebhaftesten Dank* (Theaterneuigkeit: *Schweizerfamilie*)
für jetzt noch immer Dank	*Dank, Freund, für jetzt!* (*Hermannsschlacht*, V. 2560)
unüberschwengliche Redensarten	*unüberschwenglich reich* (an Wilhelmine, 10. Okt. 1801)
Die nähere Beschreibung ... wird ... in den nächsten Blättern unsrer Zeitungen zu lesen seyn	*Hr. Claudius kann die nähere Beschreibung in den öffentlichen Blättern finden (Luftschiffahrt)*
mit mehr Präcision	*mit einer Präcision ... die man in männlichen Orchestern ... vermißt (Cäcilie)*
Was die Schauspieler ... betrift	*Was Hr. Garnerin betrift (Aëronautik)* *Was den Aufsatz ... betrifft* (an Ompteda, 2. Dez. 1810) *was die Wagen betrifft (Luxussteuern)* usw.
Hr. Kaselitz und Herr Labes spielten wie gewöhnlich	*Hr. Gern* [hat], *wie gewöhnlich, als Meister gespielt (Theater: Schweizerfam.)*

[15] Steig, *Kämpfe*, S. 192, 205.

[16] Ebda., S. 212.

Mit beiden neugewonnenen Beiträgen rundet sich uns, zusammen mit den bisher bekannten Stücken, das Bild Kleists als Theater- und Literaturkritiker. Der äußere Raum seines Blattes, aber auch seine eigene Art verboten ihm ausführliche Darstellungen. So greift er eine Einzelheit heraus, um mit ihr das Ganze zu charakterisieren: im *Ton des Tages* Ifflands Gestikulation mit den Händen, im *Sohn durch's Ungefähr* jene zwei Redensarten, deren Albernheit als typisch glossiert wird, in *Halle und Jerusalem* das *Befremdende* als das wahre Kennzeichen alles Vortrefflichen und Schönen.

IV

An unsern Iffland
bei seiner Zurückkunft in Berlin
den 30. September 1810.

Singt, Barden! singt Ihm Lieder,
Ihm, der sich treu bewährt;
Dem Künstler, der heut' wieder
In Eure Mitte kehrt.
In fremden Landen glänzen,
Ist Ihm kein wahres Glück:
Berlin soll Ihn umkränzen,
Drum kehret Er zurück.

Wie oft sah't Ihr Ihn reisen,
Mit furchterfüllter Brust.
Ach! seufzten Volk und Weisen:
Nie kehret unsre Lust!
Nein Freunde, nein! und schiede
Er mehr Mal' auch im Jahr,
Daß Er Euch gänzlich miede
Wird nie und nimmer wahr.

In Sturm nicht, nicht in Wettern
Kann dieses Band vergeh'n;
Stets auf geweih'ten Brettern
Wird Er, ein Heros, steh'n;
Wird dort als Fürst regieren
Mit Kunstgeübter Hand,
Und unsre Bühne zieren
Und unser Vaterland!

Von einem Vaterländischen Dichter.

Will man diese Verse im *3. Abendblatt* vom 3. Oktober 1810 als ernsthaft gemeinte Begrüßungshymne ansehen, so verbietet sich die Annahme von Kleists Autorschaft von selbst. Steig[17] gestand, daß er keinen der *Abendblatt*-Freunde, in deren Werken er vergeblich nachgesucht habe, mit der Autorschaft des „mehr als mäßigen Gedichtes" zu belasten wage. Kleist habe klugerweise dieses Machwerk eines „entzückten Poeten" aufgenommen, um das Berliner Publikum sicher zu machen und leichter einzufangen. Rahmer[18] dagegen meinte sogar, es sei hinter Kleists Rücken von besorgten Freunden, um Iffland zu versöhnen, eingeschmuggelt worden. Davon kann natürlich keine Rede sein. Schon früher sprach ich die Vermutung aus[19], daß es sich um einen selbstver-

[17] Ebda., S. 189. [18] S. Rahmer, *H. v. Kleist als Mensch und Dichter*, Berlin 1909, S. 117.
[19] Sembdner, *Abendblätter*, S. 41.

ständlich ironisch gemeinten Scherz von Kleists Freunden oder gar von ihm selbst handelt. Dafür spricht schon die spöttische Großschreibung der auf Iffland bezüglichen Pronomen. Die Aufdeckung der Vorgeschichte gibt uns einen weiteren Schlüssel zum Verständnis in die Hand.

In Cottas *Morgenblatt* berichtete ein Korrespondent aus *Berlin, den 29. September*, daß Iffland von Gotha zurückerwartet werde, das Berliner Publikum aber äußerst unzufrieden mit seiner oft langwährenden Entfernung sei und man schon öffentlich die satirische Anzeige machen wollte, daß er hier nächstens Gastrollen geben werde; nur ließe die Zensur dergleichen nicht durch[20]. Kleists Absichten müssen also schon vor Erscheinen der *Abendblätter* am 1. Oktober zum Stadtgespräch geworden sein, wie ja auch Kleists berühmtes Billett an Iffland zu dieser Zeit in Berlin zirkulierte. Daß diese Korrespondenznachricht wirklich Kleist und seine Freunde betraf, beweist ein Schreiben Staegemanns an Scheffner vom 9. Oktober 1810, wo es nach einem Lob für die *Abendblätter* weiter heißt: *Aber gegen Iffland müßten sie nicht zu Felde ziehen, wie sie es beabsichtigten. So strich ihnen die Zensur schon einen Brief aus Leipzig, worin geschrieben wurde, daß Iffland nach Berlin gereist sei, um daselbst einige Gastrollen zu spielen*[21].

Mit diesem Begrüßungsgedicht, dem man äußerlich wenig anhaben konnte, war es nun doch gelungen, der Zensur ein Schnippchen zu schlagen. Den Eingeweihten blieb die satirische Absicht unverkennbar. So spricht der Korrespondent des Hamburger *Archivs für Literatur, Kunst und Politik* von der Tendenz der *Abendblätter, einige Sarkasmen* gegen das Nationaltheater und dessen Direktor in Umlauf zu bringen; dies ginge *sattsam* aus dem Gedicht *An unsern Iffland* und aus einer (von Kleist geschriebenen) Kritik von *Ton des Tages* hervor, wo Ifflands Aktion mit den Händen ironisch gelobt sei[22]!

Auch dieses Gedicht hat Kleist selbst verfaßt. Wie in seinen satirischen Briefen legte er hier, um in das Lager des Gegners zu gehen, *seine Bind' um den Hals*[23]. In der Maske des lächerlich-trivialen *Vaterländischen Dichters* stimmt er ein durch Übertreibung zweifelhaft werdendes Lob an, ähnlich wie es später in der Maske des *redlichen Berliners* geschieht, dessen ehrbares Schreiben vor allem durch die Nachschrift lächerlich gemacht wird.

Für Kleists Autorschaft spricht der Vergleich mit einem wirklich ernst gemeinten Begrüßungsgedicht, das zwei Tage später in den *Abendblättern* erschien, nämlich mit Kleists schon 1809 gedichteter *Ode an den König*. Schon die Anordnung der Überschrift im ursprünglichen Manuskript[24] war die gleiche:

An unsern Iffland
bei seiner Zurückkunft in Berlin
den 30. September 1810

An den König von Preußen
zur Feier seines Einzugs in Berlin
im Frühjahr 1809

[20] *Lebensspuren*, Nr. 403a.
[21] Ebda., Nr. 402.
[22] Ebda., Nr. 413a.
[23] Kleists *Abendblatt*-Epigramm *Notwehr*.
[24] Faksimile in der Ausgabe von Erich Schmidt, Bd. 1.

Aber auch die gleichen Reimverse treten auf:

Singt, Barden! singt Ihm Lieder, ... *begrüßt vom Schall der Lieder*
. . . .

Wahnsinn, die *süße Freundin*, den *süßen Liebling* in der Lafontaine-Nachdichtung *Die beiden Tauben*, *mein süßes Licht*, das *süße Mädchen*, den *süßen Freund* im *Prinz von Homburg* und die *himmelsüßen Lippen* des Käthchen von Heilbronn. So wundern wir uns nicht, wenn wir die gleiche Anrede, die hier der Jüngling für das Mädchen gebraucht, als stereotype Wendung in fast allen Dramen Kleists wiederfinden: *Mein süßes Kind* apostrophiert Otrere die Penthesilea (V. 2137), der Kurfürst seine Nichte im *Prinz von Homburg* (V. 1112), Jupiter die Alkmene (V. 507), Ruprecht sein Evchen (V. 1949) und – in einem einzigen Auftritt gleich dreimal – der Graf Wetter vom Strahl sein Käthchen (5. Akt, 12. Auftritt)!

Auch in Kleists charmantem *Rätsel* in Prosa, jener Anekdote von dem jungen Doktor und der Stiftsdame, verhieß eine scherzhafte Parenthese am Schluß die *Auflösung im folgenden Stück*, ohne daß dies Versprechen natürlich eingelöst zu werden brauchte. Im vorliegenden Fall aber war in der nächsten Nummer mit großen Lettern zu lesen:

Auflösung der im vorigen Stück enthaltenen Charade.
Das Wort: Ja.

VI

Anekdote

Ein mecklenburgischer Landmann, Namens Jonas, war seiner Leibesstärke wegen, im ganzen Lande bekannt.

Ein Thüringer, der in die Gegend geriet, und von jenem mit Ruhm sprechen hörte, nahms sichs vor sich mit ihm zu versuchen.

Als der Thüringer vor das Haus kam, sah er vom Pferde über die Mauer hinweg auf dem Hofe einen Mann Holz spalten und fragte diesen: ob hier der starke Jonas wohne? erhielt aber keine Antwort.

So stieg er vom Pferde, öffnete die Pforte, führte das Pferd herein, und band es an die Mauer.

Hier eröffnete der Thüringer seine Absicht, sich mit dem starken Jonas zu messen.

Jonas ergriff den Thüringer, warf ihn sofort über die Mauer zurück, und nahm seine Arbeit wieder vor.

Nach einer halben Stunde rief der Thüringer, jenseits der Mauer: Jonas! – Nun was giebts? antwortete dieser.

Lieber Jonas, sagte der Thüringer: sei so gut und schmeiß mir einmal auch mein Pferd wieder herüber! *Z.*

Es scheint zunächst verständlich, daß nie ernsthaft erwogen wurde, diese Anekdote im *62. Abendblatt* vom 11. Dezember 1810 für Kleist in Anspruch zu nehmen. Steig[27] erklärte sie als „für Kleist zu gutmütig-ungepfeffert"; sie zeige zu wenig von seinem Stil, sondern rühre wohl von einem Mecklenburger her, an denen in Kleists Umgebung kein Mangel gewesen sei.

Vor allem ist die absatzweise Unterteilung für Kleist, der seine Anekdoten stets in einem Stück zu schreiben pflegte, völlig ungewöhnlich. Doch gibt es für diese äußere Zurichtung eine plausible Erklärung. Kleist war, wie aus seinen Briefen hervorgeht, gerade in dieser Zeit besonders starken Bedräng-

[27] *Kämpfe*, S. 377.

nissen durch die Zensur ausgesetzt, die ihm bereits zum Satz gegebene Artikel rücksichtslos strich und ihn zwang, oft im letzten Augenblick Neues zu liefern, um die entstandenen Lücken zu füllen. So mag es im Falle der *Charade* gewesen sein, und so ist es auch hier bei der *Anekdote.* Reichten die rasch niedergeschriebenen Artikel zur Füllung nicht aus, so mußten eben redaktionelle Kunstgriffe angewandt werden wie im vorliegenden Fall, wo jeder der kurzen Sätze ohne innere Notwendigkeit einen neuen Absatz bildet; das Ganze wurde dadurch um vier Zeilen gestreckt.

Für Kleist spricht zunächst die Unterzeichnung *Z.* Wir finden die gleiche Chiffer kleingeschrieben unter seinen *Betrachtungen über den Weltlauf;* auch sonst wird der letzte Buchstabe des Alphabets in Kleists vielfältigen Chiffern auffallend bevorzugt, so in der Zusammensetzung *mz., rmz., rz., tz., xyz., yz., zr.*

Inhaltlich erinnert der Beitrag an Kleists Baxer-Anekdote. In beiden Fällen wird die Landsmannschaft gegeneinander ausgespielt: *ein mecklenburgischer Landmann ... ein Thüringer – der eine aus Portsmouth gebürtig, der andere aus Plymouth.* Während die Baxer beide *berühmt* sind, ist bei der Jonas-Anekdote nur der eine Partner *im ganzen Lande bekannt.* Der andere, *der in die Gegend gerieth, und von jenem mit Ruhm sprechen hörte* (Baxer: *da sie in London zusammentrafen ... von einander gehört hatten*), *nahms sichs vor sich mit ihm zu versuchen* (Baxer: *beschlossen ... einen öffentlichen Wettkampf zu halten*). In beiden Fällen erfolgt der erste Angriff wortlos und ohne viel Umstände (*in wenig Augenblicken – sofort*), und der Unterlegene nimmt die Abfuhr mit äußerem Gleichmut und unverkennbarer Hochachtung für den Gegner entgegen.

Die fehlerhafte Schreibung *nahms sichs vor* deutet auf die flüchtige Niederschrift durch Kleist, der in der Eile vergessen hatte, eines der beiden *s* zu streichen. Kleist läßt gern Frage und Antwort in direkter Rede unmittelbar – nur durch einen Gedankenstrich getrennt – aufeinanderstoßen, wie auch aus seiner Bearbeitung der Shakespeare-Anekdote[28] deutlich wird:

Vorlage	Kleist
Shakespear ... fragte leise: Wer ist da? Er antwortete: „Richard der Dritte!"	*Shakespear ... fragte leise: wer ist da? – Richard der III., war die Antwort.*

Den gleichen Rhythmus weist die Jonas-Anekdote auf: *Nach einer halben Stunde rief der Thüringer ...: Jonas! – Nun was giebts? antwortete dieser.*

Weitere Stilindizien:

ein mecklenburgischer Landmann, Namens Jonas,	*ein Roßhändler, Namens Michael Kohlhaas,* (stereotype Formel in allen Erzählungen)
seiner Leibesstärke wegen	*ihres Alters wegen* (*Cendrillon;* das nachgestellte *wegen,* stets in Kommata gesetzt, ist für Kleist typisch).

[28] Sembdner, *Abendblätter,* S. 104.

Als der Thüringer vor das Haus kam, sah er ... und fragte diesen: ob hier der starke Jonas wohne?	*Sobald der Prinz ... ins Haus gedrungen ... war, fragte er diesen ...: ob er Kohlhaas, der Roßhändler, wäre?* (*Kohlhaas*, Bd. 3, S. 193)
eröffnete der Thüringer seine Absicht	*eröffnete ihr, welch einen Plan sie vorhabe (Verlobung)* usw.

Wenn die Jonas-Anekdote auch nicht die Geformtheit und die Schlagkraft von Kleists besten Anekdoten erreicht, so bereichert sie doch sein Anekdotenwerk um ein recht liebenswertes Stück. Übrigens fand sie schon zu Kleists Zeiten Anklang, wurde sie doch sowohl von Müchlers *Museum des Witzes, der Laune und der Satyre*, Bd. 4, 1811, wie auch von der *Zeitung für die elegante Welt* vom 6. Juni 1812 nachgedruckt, wo sie den Auftakt für eine ganze Reihe von Anekdoten aus den *Abendblättern* bildet, die dort in den nächsten Nummern, wie üblich ohne Quellenangabe, erschienen.

VII

Anfrage

Es ist unverkennbar, daß die französische Gemeinde hiesiger Residenz ein Geist der Frömmigkeit und der Gottesdienstlichkeit auszeichnet, den wir den deutschen Gemeinden wohl wünschen möchten. — Daher zeigt sich auch in den wohlthätigen Anstalten der französischen Colonie, und überhaupt in allen Gemeindeangelegenheiten, ein musterhafter Wetteifer der Größten und Geringsten für alles Fördernde und Gute. — Und so hat es nicht fehlen können, daß einerseits das Bedürfniß dieser Gemeinde nach ausgezeichneten Kanzelrednern immer befriedigt worden, und daß andrerseits viele und distinguirte Glieder der deutschen Gemeinden sich in Rücksicht auf den Sonntäglichen Gottesdienst an die französische angeschlossen haben.

Bei dieser Gelegenheit möchten wir fragen, warum in den sonntäglichen Kirchenlisten im Berliner Intelligenzblatte, die in den französischen Kirchen predigenden nicht mehr wie vormals angezeigt werden, da doch in den Verzeichnissen der Aufgebotenen desselben Blattes die französischen Gemeinden nicht übergangen werden. Mehrere freiwillige Glieder dieser Gemeinde, die den Nachfolger des Herrn Staatsrath Ancillon, dieses vortrefflichen Kanzelredners, zu hören wünschten, haben nur mit Mühe erfahren können, daß er am ersten Weihnachtsfeiertage Vormittags in der Werderschen Kirche predigen wird.

Diese Anfrage erschien am Heiligabend, im *73. Abendblatt* vom 24. Dezember 1810, unmittelbar hinter dem gleichfalls anonymen *Schreiben aus Berlin*, in welchem Kleist die Überführung der Königin Luise in die Charlottenburger Kapelle schildert. Im Sommer des gleichen Jahres hatten sich, wie Pfuel berichtet[29], Kleist, Pfuel, Adam Müller und dessen Frau auf die verschiedenen Kirchen verteilt, um die Leichenpredigten von Schleiermacher, Ribbeck, Ancillon und Ehrenberg auf die verstorbene Königin zu hören. Wahrscheinlich hatte Kleist damals der französischen Predigt des Staatsrats Ancillon beigewohnt, der hier in der *Anfrage* als ein *vortrefflicher Kanzelredner* bezeichnet wird. Jetzt, anläßlich der Überführung der Königin und der Einweihungsrede des Probstes Ribbeck, von der Kleist berichtet, mag er an die damalige Leichenpredigt erinnert worden sein und das Bedürfnis gehabt haben, am ersten

[29] *Lebensspuren*, Nr. 363.

Feiertag wiederum am Gottesdienst der französischen Gemeinde teilzunehmen. So stehen das *Schreiben aus Berlin* und die *Anfrage* in einem gewissen inneren Zusammenhang. Im übrigen deuten etwa folgende Wendungen auf Kleists Autorschaft:

ein Geist der Frömmigkeit und der Gottesdienstlichkeit	*ein Geist der Sonderbarkeit und des Widerspruchs (Weg des Glücks)* *der Geist der Herrschsucht und der Eroberung (Was gilt es in diesem Kriege)* usw.
und überhaupt	(als zusammenfassende Wendung in Kleists Nachrichtenformulierungen vielfach belegt)
Wetteifer der Größten und Geringsten für alles Fördernde und Gute	*Eifer für alles Gute in allen Ständen und Wirkungskreisen* (Anzeige des 2. *Abendblatt*-Quartals)
der Größten und Geringsten	*die Großen ... vor den Geringen (Weg des Glücks)*
in Rücksicht auf den ... Gottesdienst	*in Rücksicht des großen Verlustes* (an Raumer, 4. April 1811)
Bei dieser Gelegenheit möchten wir fragen	*Bei dieser Gelegenheit müssen wir ... zurückkommen (Luftschiffahrt)* *Bei dieser Gelegenheit ... muß ich Ihnen ... erzählen (Marionettentheater)* *Bei dieser Gelegenheit kann ich nicht umhin* (an Hardenberg, 6. Juni 1811).
dieses vortrefflichen Kanzelredners	*diese vortreffliche Zeitschrift* (*Literarische Notiz: Vaterl. Museum; vortrefflich* als Lieblingswendung vielfach belegt)

Die *Abendblätter* vom 4. Januar 1811 bringen auf Kleists Anfrage eine *Antwort und Berichtigung* des französischen Konsistoriums. Dort heißt es, daß das Verzeichnis der Predigten noch niemals in öffentliche Blätter eingerückt worden sei; sie würden vielmehr in wöchentlichen gedruckten Listen veröffentlicht und gegen die geringe jährliche Bezahlung von 16 Groschen zum Besten der Armen, denen man diese Einnahme nicht vermindern wolle, ins Haus gebracht. Übrigens zeigt sich das Konsistorium über die *Absichten* und die *sie begleitenden Bemerkungen* etwas erstaunt, zumal doch auch derjenige, welcher diese kleine Ausgabe scheuen würde, bei jedem Küster das Gewünschte unentgeltlich erfahren könne.

Steig[30] hat, ohne eine Entscheidung über die Autorschaft der Anfrage zu wagen, die Angelegenheit in den Akten der französischen Kirche weiter verfolgt. Auf Grund des Verdachts des Konsistoriums, daß der Herausgeber des *Intelligenzblatts*, der Postrat Pistor, die Absicht habe, die Predigerliste gleichwohl im *Intelligenzblatt* abzudrucken, kam es zu einer Unterredung des Sekretärs Palmié mit Pistor, wonach dieser laut Protokoll vom 28. Januar 1811 end-

[30] R. Steig, *Neue Kunde zu H. v. Kleist*, Berlin 1902, S. 7–13.

gültig auf den Abdruck verzichtete. Demnach hätte Kleist die Anfrage ursprünglich seinem Bekannten Pistor zuliebe in die *Abendblätter* gesetzt. Es erscheint mir aber auch möglich, daß Kleist damit in geschickter Form auf Ancillons Nachfolger Franz Theremin und seine Predigt am ersten Feiertag aufmerksam machen wollte. Theremin gehörte zu Kleists und Adam Müllers Freundeskreis[31], auch war er nach Varnhagens oft wiederholter Klatschgeschichte[32] der frühere Freund der Henriette Vogel gewesen. So ergeben sich hier neue biographische Momente.

VIII

Warnung

Im Selbstverlag des ungenannten Verfassers (Letzte Straße Nro. 22) ist ein – wie der Titel besagt – „Allgemeines (Industrie) Adreßbuch für Berlin auf d. J. 1811" erschienen. Gegen diese Einschaltung haben wir zu bemerken, eben daß die Hauptsache eingeschaltet sei, und nur ein: Industrie- oder allenfalls: Allgem. Industrie-, keinesweges aber ein Allgemeines Adreßbuch hier zu suchen ist. Um so mehr haben wir die Anzeige desselben in Nro. 155 der Spenerschen Zeitung zu rügen, die das hier wesentliche: Industrie wegläßt, und ohne Weiteres ein Allgemeines Adreßbuch ankündigt; wodurch man, wie dem Einsender begegnet ist –, verleitet werden könnte, einen unnützen Kauf zu machen, in so fern man die Wohnungen der Königl. Officianten und anderer öffentlichen Beamten, die ohne Zweifel in ein Allgemeines Adreßbuch gehören, zu erfahren beabsichtigte. – Hiermit haben wir das Verdienstliche der Unternehmung eines bloßen Industrie-Adreßbuches anerkennen, das Zweckmäßige der Einrichtung und den Werth der Ausführung des Vorliegenden dahin gestellt seyn lassen, und nur gegen die Industrie dieses Industrie-Adreßbuches warnen wollen.

Wie im vorigen Fall liegt es nahe, diesen Beitrag, der zwei Nummern später, in Blatt 75 vom 28. Dezember 1810, erschien, lediglich für das „Eingesandt" eines Lesers zu halten, zumal hier sogar ausdrücklich von einem *Einsender* die Rede ist. Tatsächlich aber ist es wiederum Kleist selbst, der seine Enttäuschung über den unnützen Einkauf kundtut, ohne sich verständlicherweise in seiner Person zu erkennen zu geben. Jedenfalls wurde die Warnung von ihm formuliert, wie folgende Wendungen kundtun:

wie der Titel besagt	*Übrigens besagen ... seine Quittungen (Duplik)*
Gegen diese Einschaltung haben wir zu bemerken	*Ew. Wohlgeboren muß ich bemerken* (an Reuter, 8. April 1810)
eben daß die Hauptsache eingeschaltet sei	*es war eben, um jenen Ausfall zu decken* (an Prinz Wilhelm, 20. Mai 1811) *der Kriegsplan eben ist ihn aufzureiben* (*Homburg*, V. 301)
der Königl. Officianten und anderer öffentlichen Beamten	*von einigen königlichen Hausofficianten ... und einige andere Herren (Schreiben aus Berlin: Königin Luise)*
in so fern man ... zu erfahren beabsichtigte	*in so fern ein einzelner Fall hier in Erwägung gezogen zu werden verdient (Aëronautik)*

[31] *Lebensspuren*, Nr. 348; s. dazu jetzt auch J. Baxa, *Die Taufe der Cäcilie Müller*, *Euphorion* 53, 1959, S. 92 u. 101.

[32] Ebda., Nr. 579a, 587, 733.

haben wir ... dahin gestellt seyn lassen (Die Schreibung *seyn* und *sein* wechselt in Kleists Beiträgen; offenbar hing, auch in anderen Fällen, die jeweilige Orthographie weitgehend vom Setzer ab.)	*lassen wir dahin gestellt sein (Theater: Schweizerfamilie)* *daß wir ... dahin gestellt sein lassen (Aëronautik)*
das Zweckmäßige der Einrichtung	(*zweckmäßig* usw. vielfältig belegt)

Die von Kleist beanstandete Anzeige findet sich in Nr. 156 (nicht, wie Kleist schreibt, in Nr. 155) der *Spenerschen Zeitung* vom 27. Dez. 1810, war also gerade einen Tag vorher erschienen. Sie lautet:

Das neue allgemeine
Addreßbuch
von Berlin für das Jahr 1811

ist erschienen, und geheftet für 18 Gr. Cour. bei dem Herausgeber, letzte Straße Nr. 22 2 Treppen hoch und in dem Königl. Intelligenz-Comptoir zu haben, wie auch durch jede solide Buchhandlung zu beziehen. Exemplare auf Schreibpapier sind nur allein bei dem Herausgeber für 1 Thlr. Cour. zu erhalten.

Die Anzeige wird am 5. und 10. Januar 1811 mit dem Hinweis wiederholt, daß von den Exemplaren auf Schreibpapier nur noch einige vorhanden seien. Kleists Beschwerde aber findet keine Beachtung, vielmehr bleibt es bei dem *neuen allgemeinen Addreßbuch* (Frdl. Auskunft der Berliner Stadtbibliothek); auch ein Symptom dafür, daß der Einfluß der *Abendblätter* um diese Zeit bereits völlig zurückgegangen war.

Nach Kleists Geständnis kaufte er sich das Adreßbuch, um *die Wohnungen der Königl. Officianten und anderer öffentlichen Beamten* zu erfahren. Wahrscheinlich benötigte er die Anschriften, um seine Entschädigungsforderung in dem *Abendblatt*-Streit geltend zu machen. Überhaupt ist in Kleists Beiträgen dieser Tage ein gereizter und sachlich nicht immer ganz gerechtfertigter Ton nicht zu verkennen.

IX

Über die Aufhebung des laßbäuerlichen Verhältnisses

Wenn in dem Edikt vom 27sten Oct. die Aufhebung des laßbäuerlichen Verhältnisses angedeutet, und demjenigen Theil der Unterthanen, der sich bisher keines Eigenthums seiner Besitzungen erfreute, die Ertheilung desselben angekündigt wird; so folgt, trotz der augenscheinlichen Wohlthätigkeit dieser Maasregel und der heilsamen Wirkungen, die sich davon ohne Zweifel für jede Art ländlicher Industrie ergeben werden, doch nicht, daß dieselbe plötzlich und mit Einem Schlage werde ins Leben gerufen werden.

Jede Beschränkung der Freiheit hat die nothwendige Folge, daß der Beschränkte dadurch in eine Art von Unmündigkeit tritt. Wer seine Kräfte nicht gebrauchen darf, verliert das Vermögen, sie zu gebrauchen, und zwar, wenn es geistige Kräfte sind, noch rascher und sicherer, als wenn die Beschränkung sich auf bloß körperliche Kräfte erstreckt. Wenn nun die Schranken, die diese Kräfte hemmten, niederfallen: entsteht dadurch auch plötzlich wiederum, wie durch den Schlag einer Zauberruthe, das Talent, davon die zweckmäßigste Anwendung zu machen? Keineswegs! Vielmehr durch die lange Dauer einer solchen Beschränkung kann der Mensch so zurückkommen, daß er gänzlich die Fähigkeit dazu einbüßt, und sich durch Aufhebung des Zwanges weit unglücklicher fühlt, als durch den

Zwang selbst. Auch der Leibeigene wird ohne Zweifel anfangs stutzen, wenn er nicht, wie bisher, zur Zeit der Noth, bei seinem Herrn Unterstützung findet, und, wenn er dienstfrei wird, die Zeit, welche er bisher im Frohndienst beschäftigt war, nun zur Erwerbung seines eignen Unterhalts anwenden soll. Kurz, wird ein Mensch, dem so lange der Gebrauch gewisser Kräfte untersagt war, in deren freien Gebrauch wieder eingesetzt, so muß er erst lernen, von dieser Freiheit Gebrauch zu machen, so wie ein Blindgebohrner, der durch die wohlthätige Hand des Arztes sein Gesicht wieder erhielt, allmählich sehen lernen muß.

Diese Betrachtungen sind ohne Zweifel von der Regierung in Erwägung gezogen worden und wir führen sie hier nur an, um der Ungeduld derjenigen zu begegnen, welche die Publication der Edicte über diesen Gegenstand nicht erwarten können.

Dieser Beitrag, der im 76. *Abendblatt* vom 29. Dezember 1810 steht, gehört zu jenen Leitartikeln, mit denen die Maßnahmen der Staatskanzlei in den *Abendblättern* verteidigt und in einer populären Art erläutert wurden. Kurz vorher, in Blatt 70 vom 20. Dezember, war Kleists Artikel über die Luxussteuern erschienen; später, in Nr. 15 vom 18. Januar 1811, folgte Kleists gleichfalls schon Ende Dezember niedergeschriebener Aufsatz über die Finanzmaßregeln der Regierung. Beide Beiträge mußte Steig „nach anfänglichem Bedenken“[33] in Kleists Werk einreihen; der oben wiedergegebene Beitrag blieb jedoch als „offiziöser Beschwichtigungs-Artikel“[34], der Kleist angeblich von der Staatskanzlei zugekommen war, bisher ausgeschlossen.

Schon früher hatte ich die Vermutung ausgesprochen, daß auch dieser Artikel von Kleist selbst formuliert wurde[35]. Kleists eigenes Zeugnis spricht dafür. Am 3. Dezember hatte er dem Staatskanzler versichert, daß er und seine Freunde nur auf den Augenblick warteten, *da wir, durch Ew. Excellenz nähere Andeutungen oder Befehle, in den Stand gesetzt sein werden, die Weisheit der von Ew. Excellenz ergriffenen Maasregeln gründlich und vollständig dem Publico auseinander zu legen.* In einem späteren Brief, der Steig seinerzeit noch nicht bekannt war (an Prinz Wilhelm vom 20. Mai 1811), findet sich die Bestätigung, daß die von Kleist erbetenen Anregungen Mitte Dezember wirklich erfolgt sind: *HE. v. Raumer deutete mir, in mündlichen und schriftlichen Eröffnungen, mehrere Gedanken an, deren Entwickelung der Staatskanzlei angenehm sein würde.* Im gleichen Brief aber beklagt Kleist, daß die versprochenen *offiziellen Artikel* völlig ausgeblieben seien. Als Beispiel für eine unerbetene amtliche Einwirkung führt er an, daß Polizeipräsident Gruner ihm einen Aufsatz *unabhängig von meiner Meinung darüber* zur Insertion eingesandt habe. Offenbar handelt es sich dabei nicht um einen politischen Artikel, wofür Gruner gar nicht zuständig war, sondern um das Dementi zu der von Kleist gemeldeten Nachricht einer angeblichen Studentenschlägerei, dessen Veröffentlichung Kleist durch Gruner zur Auflage gemacht worden war[36].

Kleist hat also, wie er selbst bezeugt, keine Beiträge von Regierungsseite erhalten, sondern lediglich Anregungen, die er aufgriff und auf eigene Weise ver-

[33] Kommentar der Ausgabe von Erich Schmidt, Bd. 4, S. 280.
[34] Steig, *Kämpfe*, S. 119.
[35] Sembdner, *Abendblätter*, S. 128.
[36] Steig, *Kämpfe*, S. 321f.

arbeitete. Wir kennen seine Ausführungen zu den Luxussteuern und den Finanzmaßregeln. Jetzt reiht sich der Beitrag über die Aufhebung des laßbäuerlichen Verhältnisses an, der ganz in der Haltung und dem Stil der beiden anderen, besonders des letzten, geschrieben ist. Ein paar stilistische Hinweise mögen das belegen.

Wenn in dem Edikt vom 27sten Oct. die Aufhebung ... angedeutet ... wird; so folgt ...	*Wenn man den Zweck der, in dem Edict vom 28ten Oct. ... auferlegten Luxussteuern bedenkt ...: so wird ... (Luxussteuern)*
heilsame Wirkungen dieser Maasregel	*fehlerhafte Maasregeln heilsamer ... machen (Schreiben e. redl. Berliners)*
so folgt ... doch nicht	*Daraus aber folge nicht* (*Kohlhaas*, Bd. 3, S. 191). *daß ... daraus noch nicht folge (Marionettentheater)*
wie durch den Schlag einer Zauberruthe	*wie durch Zauberschläge* (*Homburg*, V. 1695) *als ob durch einen Zauberstab (Bombenpost)* *Tyrannenruthe* (*Zerbr. Krug*, Variant.)
die zweckmäßigste Anwendung	*das zweckmäßigste Opfer* (*Verfertigung der Gedanken; zweckmäßig* als Lieblingswendung vielfach belegbar)
weit unglücklicher fühlt, als durch den Zwang selbst	*mehr Aufwand von Geist kosten, als die Wahrheit selbst (Fragmente 1)*
anfangs stutzen	*einen Augenblick stutzen (Anekdote a. d. letzt. preuß. Kriege)*
Kurz, wird ein Mensch ...	(von Kleist gern gebrauchte Zusammenfassung, z. B.:) *Kurz, in Zeit von einem Jahre* (an Rühle, Dez. 1805) *Kurz, dies und mehr ... erfindend (Die beiden Tauben)* *Kurz, meine theuerste Ulrike* (17. Juli 1809) *Kurz, nach Verfluß ... (Sonderbare Geschichte)* *kurz, er begeht die Thorheit (Der neuere Werther)* usw.
Diese Betrachtungen sind ... in Erwägung gezogen worden	*in sofern ein einzelner Fall in Erwägung gezogen zu werden verdient* (*Aëronautik*, s. auch *Literatur*, oben S. 180)

Auf eine verborgene Beziehung zwischen diesem Artikel „unbekannter Herkunft“ und Kleists Beitrag über die Finanzmaßregeln machte Dombrowsky[37] aufmerksam. In beiden Fällen wird ein psychologisch-physiologisches Gleichnis gebraucht: im ersten die Geschichte von dem Blindgeborenen, der durch die wohltätige Hand des Arztes sein Gesicht wieder erhielt und all-

[37] *Euphorion* 16, 1909, S. 517.

mählich erst wieder sehen lernen muß, im zweiten die Anekdote von dem paralytischen Holländer, der bei einer Feuersgefahr unvermittelt die Kraft gewann, sich zu retten. Dombrowsky glaubte, daß Kleist hier „der gemächlichen Adaptionstheorie des Vorgängers" den „Glauben an die siegreiche, notgeborne Kraft" entgegenwerfe: „Aus so unmittelbarer Nähe zu beobachten, wie Kleist auf Anregungen, die ihn, feindlich oder freundlich, im Innersten treffen, reagiert, haben wir nicht oft Gelegenheit". Tatsächlich stammen beide Beispiele mit ihrer umgekehrten, dem Thema angepaßten Tendenz von Kleist, und es ließe sich Kleists Ausspruch aus der *Allmählichen Verfertigung der Gedanken ...* darauf anwenden: *so könnten, für verschiedene Fälle verschieden, beide Klugheitsregeln vielleicht gut nebeneinander bestehen.*

Zu dem Bild von dem Blindgeborenen mag Kleist durch das anonyme Werk seines Freundes Wetzel *Die Nachtwachen von Bonaventura* angeregt worden sein, in dessen 11. Kapitel ein Blindgeborner den Zustand nach der geglückten Operation schildert: *Es war eine Binde um meine Augen gelegt, und ich durfte nur erst nach und nach in die neue Welt eingehen ... man zeigte mir nur wenige Gegenstände, und kein lebendiges Wesen, außer dem Arzte, nahte sich mir, bis dieser mich endlich für stark genug hielt, das Größeste zu ertragen.* Gerade dieses eindrucksvolle Kapitel war, ohne Quellenangabe, in den von Kleist mehrfach benutzten Hamburger *Gemeinnützigen Unterhaltungs-Blättern*[38] abgedruckt worden und Kleist zweifellos bekannt.

Kleists Leistung als Tagespolitiker war bisher nur mit wenigen Beispielen belegbar, wozu neben den beiden genannten Artikeln etwa noch die *Geographische Nachricht von der Insel Helgoland* mit ihren aktuellen politischen Anspielungen gehört; außerdem konnte ich in meiner früheren Untersuchung[39] auf die *Politische Neuigkeit* im *43. Abendblatt* vom 19. November und *Über die gegenwärtige Lage von Großbrittanien* im darauffolgenden Blatt vom 20. November 1810 hinweisen, von denen zumindest der erste Beitrag zweifellos von Kleist selbst verfaßt ist. Ihnen stellt sich nun der obige Artikel zur Seite.

Wie sich hier das Bild Kleists als Leitartikler rundet, so werden mit den vorangegangenen Stücken sein Anekdotenwerk, seine Theaterkritiken, seine Beiträge zur Ästhetik um recht bedeutsame Beiträge bereichert. Der Wert der neugewonnenen Schriften ist unterschiedlich. Die Begrüßungsode an Iffland und die *Charade* mögen sich zwischen Kleists Gelegenheitsgedichten etwas seltsam ausnehmen; aber auch dergleichen Beiträge gewinnen unter dem Gesichtspunkt von Kleists Verfasserschaft einen neuen Wert, und sei er nur, wie auch im Fall der *Anfrage* und der *Warnung* vorwiegend biographischer Art. Die Gestalt und das Werk Kleists besitzt für uns heute eine solche Bedeutung, daß wir auf das unscheinbarste Dokument, soweit es nachweislich von seiner Hand ist, nicht verzichten werden.

[38] Ich gedenke auf diese bisher unbekannte Fassung der *Nachtwachen* an anderer Stelle einzugehen.

[39] Sembdner, *Abendblätter*, S. 129f.

Karl Kraus und die Satire

Bemerkungen über die Neuausgabe der Gesammelten Werke von Karl Kraus[1]

von

Fritz Schalk (Köln-Braunsfeld)

Den meisten deutschen Schriftstellern des 20. Jahrhunderts hat die Mitwelt die Anerkennung nicht versagt. Gerhart Hauptmann, Hofmannsthal, Stefan George, Rilke, Thomas Mann waren berühmt bei Lebzeiten, und die Linien ihres Ruhms verlängerten sich in verschiedener Weise weit über ihren Tod hinaus. Ein zweiter Ruhm berichtigte modische Vorstellungen und ließ aus trüben Wolken einer oft unkritischen Bewunderung eine reinere Erkenntnis hervorgehen. Nur drei Schriftstellern: Rudolf Borchardt, Robert Musil und erst recht Franz Kafka hat, was das Leben ihnen nicht gewährt hat, die Nachwelt ganz gegeben, als wäre erst der Tod des Schöpfers die Feuerprobe für die Dauer der Schöpfung.

Dem Werk von Karl Kraus, dessen Persönlichkeit schwer und eigenartig in die Wagschale hätte fallen können, ist bis heute kein ähnliches Los beschieden gewesen. Seine Schriften – die Stadt Wien plante nach dem zweiten Weltkrieg eine Gesamtausgabe, die ca. 40 Bände hätte umfassen sollen – sind nicht nur von der Universitäts-Germanistik nicht zur Kenntnis genommen worden, sie sind auch der großen deutschen Öffentlichkeit noch so fremd, daß es scheint, als hätte der Autor die Gunst der Mitwelt so sicher endgültig verscherzt wie die der Nachwelt, die seinen Namen kennt, aber kaum sein Werk.

Aber in Karl Kraus selbst war kaum eine Seite seines Wesens so energisch entwickelt wie die ironische Gleichgültigkeit gegenüber dem Erfolg. Die Wirkung seiner Zeitschrift *Die Fackel*, die er von 1899 bis 1936 geleitet, von 1911 an ohne Mitarbeiter allein bestritten hat, war ihm, sofern sie dem Anlaß, der Aktualität und nicht der Kunst galt, gleichgültig oder verhaßt, und er wurde nicht müde, sich von allen zu distanzieren, deren Sympathie für seine Eigenart nur Ausfluß von Tendenzen oder Meinungen war:

[1] Bisher 6 Bände, München, Kösel-Verl. 1952ff. (Im Text werden die Bandzahlen mit römischen Ziffern bezeichnet.) I: *Die dritte Walpurgisnacht.* II: *Die Sprache.* III: *Beim Wort genommen* (enthaltend die Aphorismenbücher *Sprüche und Widersprüche*, *Pro domo et mundo*, *Nachts*). IV: *Widerschein der Fackel.* V: *Die letzten Tage der Menschheit.* VI: *Literatur und Lüge.* Die folgenden Bemerkungen beziehen sich jedoch nicht nur auf diese Bände. Gelegentlich werden auch Arbeiten zitiert, die noch nicht in Buchform erschienen sind, sondern bisher nur in der *Fackel* (= *F.*). (Die römische Ziffer bedeutet den Jahrgang.) Zu Karl Kraus' Werk cf. L. Liegler, *Karl Kraus und sein Werk*, Wien 1920, und Werner Kraft, *K. Kraus, Beiträge zum Verständnis seines Werkes*, Salzburg 1956. (Cf. meine Besprechung, unten S. 223 ff.) Von den in der *Bibliographie der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 1 u. 2, hrsg. von H. W. Eppelsheimer, Frankfurt 1957/58, zitierten Aufsätzen sind die von B. Viertel, Max Rychner und W. Benjamin die wesentlichsten.

Mein Wort berührt die Welt der Erscheinungen,
die darunter oft leider zerfällt.
Immer doch meint ihr, es gehe um Meinungen,
aber der Widerspruch ist in der Welt.
(*Epigramme*, Wien-Leipzig 1927, S. 99.)

Was vom Stoff lebt, stirbt vor dem Stoffe. Was in der Sprache lebt, lebt mit der Sprache.
(*Pro domo et mundo*, III, S. 235.)

Man kann an zahllosen Beispielen verfolgen, wie ferne er dem immer wieder ins Spiel kommenden stofflichen Interesse stand, das die Musen nicht mehr an den Dichter knüpft und die Absichten des Künstlers nicht offenbart, sondern verdeckt:

Er [der Journalismus] *hat immer die größten Themen und unter seinen Händen kann die Ewigkeit aktuell werden; aber sie muß ihm auch ebenso leicht wieder veralten. Der Künstler gestaltet den Tag, die Stunde, die Minute. Sein Anlaß mag zeitlich und lokal noch so begrenzt und bedingt sein, sein Werk wächst um so grenzenloser und freier, je weiter es dem Anlaß entrückt wird. Es veralte getrost im Augenblick: es verjüngt sich in Jahrzehnten.* (*Pro domo et mundo*, III, S. 233f.)

Aber dieser Gedanke, der der Hoffnung auf die Nachwelt einen gewissen Spielraum läßt und ironisch gewendet wird in den Aphorismus: *Die Nachwelt wird ihnen vorenthalten, was die Mitwelt an ihnen gut gemacht hat* (III, S. 269), ist in den verschiedenen Phasen seiner Produktion von schärferen Formulierungen durchkreuzt. Elemente, die schon weit zurückliegenden Schriften angehören, werden in späteren wiedergeboren aus verwandtem Geiste, und die Formulierung: *Den Journalisten nahm ein Gott zu leiden, was sie sagen ... Ich bin größenwahnsinnig, ich weiß, daß meine Zeit nicht kommen wird*[2], präludiert der späteren: *Ich bin berühmt, aber es ist wenig bekannt, es hat sich noch nicht herumgesprochen*[3]. Beide folgen einem das ganze Werk beherrschenden Zug, der am Abend seines Lebens zu dem Epigramm treibt:

Grabschrift
Wie leer ist es hier
an meiner Stelle,
Vertan alles Streben.
Nichts bleibt von mir
als die Quelle,
die sie nicht angegeben[4].

Die Zeit hat ein Motiv, das sehr früh angelegt war, zur Reife gebracht und verschieden gefärbt. Die besondere Organisation seines Geistes hat sich, je länger, desto schärfer und härter entwickelt. Sie verschmäht jedes Zugeständnis und wirft sich im stolzen Bewußtsein der Unvergleichbarkeit polemisch der Zeit entgegen, in einer Einsamkeit, aus der kein Weg in die Gesellschaft führt und die inmitten verschiedener Strömungen wie eine isolierte Insel wirkt.

Nun ist die Loslösung des Künstlers von der Gesellschaft, seine Isolierung ein seit dem 19. Jahrhundert viel diskutiertes Thema, ja eine Problematik,

[2] *Untergang der Welt durch schwarze Magie*, Wien 1922, S. 20 u. 14. [3] *F.* XXXII, 1931, S. 48.
[4] *Worte in Versen*, Bd. 9, Wien 1930, S. 59.

von der aus die gesellschaftlich-geschichtliche wie die poetische Welt oft erleuchtet wurde. In Kierkegaards Werk entstand der Begriff von *jenem Einzelnen*, nach dem das Ich förmlich gesetzmäßig im Gegensatz zur Gesellschaft wirksam ist. In George trat der Künstler hervor, der den *Zeithaß in der Zeitferne*[5] ausgelebt hat, in seiner und seines „Kreises" esoterischer Diktion war auch die Form gefunden, in der die Entgegensetzung zur Zeit sich am deutlichsten manifestierte. Hier lag eine typische Entwicklung vor uns, in der, ähnlich wie in den Formen des Dandysmus in Frankreich[6], eine Gruppe einer Nation den ganzen Gehalt ihres Daseins in Leben und Kunst zu distanzierendem Bewußtsein erhoben hat. Aber in Karl Kraus gewann jenes Problem eine ganz andere Fassung; seine Einsamkeit war paradoxerweise eine im grellen Licht der Öffentlichkeit. Sein Leben war allerdings weltfremd, nämlich in der Jedermannswelt das Leben eines Fremden, der, in ihr lebend, diese Welt durchschaut. Er fand in der alltäglichen Sprache seinen Stoff, er lebte auf dem Grunde der Sprache, die er mit allen gemein hat, aber er konnte, im Gegensatz zum alltäglichen Sprechen nie auf der Oberfläche heimisch, stets auf der Oberfläche sich halten, ohne jedoch einen Kreis der Erlesenen zu gründen. Eine solche Sprache trug alle Möglichkeiten, ständig mißverstanden zu werden, in sich; sie konnte von jedermann so gehört werden, als ob sie s e i n e Sprache wäre und nicht eine, die die geheime Bezogenheit jedes einzelnen Gedankens auf den bestimmenden Grund eines Lebens in sich trägt, dessen innerer Sinn sich gegenüber jedem Angriff eines auf Widersprüche ausgehenden durchschnittlichen Verstandes gefeit zeigt. Die Verschlingung verschiedener Sprachen in einer Sprache erhielt doch das Bewußtsein des scharfen Gegensatzes zur Umgangssprache, die der Autor einmal in einem an Shakespearesche Wortspiele erinnernden Aphorismus ironisch beschreibt:

Umgangssprache entsteht, wenn sie mit der Sprache nur so umgehn; wenn sie sie wie das Gesetz umgehen; wie den Feind umgehen; wenn sie umgehend antworten, ohne gefragt zu sein. Ich möchte mit ihr nicht Umgang haben; ich möchte von ihr Umgang nehmen; die mir tags wie ein Rad im Kopf umgeht; und nachts als Gespenst umgeht. (*Nachts*, III, S. 433.)

Aber weil die Form, die aus solcher ironischen Distanz entsprang, nicht gewollt esoterisch war, sich nicht drapierte mit dem Gewand einer aus Neubildungen und raren Wörtern gegründeten Sprache, fehlte es nicht an einem verknüpfenden Band zwischen dem Autor und einem relativ geschlossenen Publikum, das von dem künstlerischen und satirischen Geist und oft mehr noch von dem des Vortragenden so erfaßt war, daß es alles, was seiner Disposition als Theaterpublikum als Verwandtes entgegentrat, in sich aufgenommen, gleichsam eingesogen hat. In der Welt jenes Theaterpublikums – in der Tat hat Karl Kraus die Vorlesungen seiner letzten Jahre unter dem Titel *Theater der Dichtung* angekündigt – befreite der Künstler sich von der entfremdenden

[5] *F.* XXX, 1928, S. 4.
[6] Cf. John Prevost, *Le Dandysme en France (1817–1839)*, Paris 1957.

Schranke, die das Leben ihm zog. Das Theater, das er selbst in entgegengesetztesten Gestalten verkörpern konnte, wurde der grenzenlose Stoff seines Nachdenkens und bot ihm den Zusammenhang mit einer obgleich begrenzten äußeren Welt, die Stetigkeit einer Heiterkeit, die das Leben einem idealen Zusammenhang unterwirft und durch eine souveräne Schauspielkunst die Störungen des äußeren Weltlaufs in Augenblicken förmlich vergessen und unwirksam macht.

War er der *erste Fall eines Schreibers, der sein Schreiben zugleich schauspielerisch erlebt* (*Nachts*, III, S. 433), war sein Stil einer, in dem *alle Geräusche der Zeitlichkeit gefangen* waren (*Pro domo et mundo*, III, S. 209), so dehnte der Geist der Sprache stets die Flügel, wenn er sich der freieren Luft des Theaters anvertraute, um sich von ihr tragen zu lassen. Aber dieser Erfolg des Vortragenden[7] preßt doch nicht in die Illusion und verleitet nicht dazu, die Kluft zu übersehen, die das erste vordergründige Verständnis seines Textes von der Erkenntnis seines eigentlichen Sinns trennen mußte. Daher eröffnet das Vorwort zu der Abhandlung *Heine und die Folgen* der skeptische Satz: *Die tiefste Bestätigung dessen, was in dieser Schrift gedacht und mit ihr getan ist, wurde ihr: sie fand keine Leser* (*Untergang der Welt durch schwarze Magie*, l. c., S. 299), und aus der kritischen Stimmung, mit der er dem Erfolg seiner Glossen gegenüberstand, erhob sich wie von selbst die Einsicht: *Zu meinen Glossen ist ein Kommentar notwendig. Sonst sind sie zu leicht verständlich* (*Pro domo et mundo*, III, S. 287). Und in verwandter Richtung lag die Verkündung eines Kunstideals, das die poetische Empfindung nicht hinausreißt in eine ungewisse poetische surrealistische Zukunft, sondern ihre Formen gestalten läßt auf dem Grunde einer der Klassik verwandten Gesinnung, die wie die Sonne ihre letzten Strahlen im Untergang aussendet und die Erinnerung an das *verklungene Wunder des Goetheworts* bewahrt.

Das Unverständliche in der Wortkunst – lautet ein Aphorismus aus *Nachts* – *... darf nicht den äußeren Sinn berühren. Der muß klarer sein, als was Hinz und Kunz einander zu sagen haben. Das Geheimnisvolle sei hinter der Klarheit. Kunst ist etwas, was so klar ist, daß es niemand versteht. Daß über allen Gipfeln Ruh' ist, begreift jeder Deutsche und hat gleichwohl noch keiner erfaßt.* (III, S. 434.)

Das erinnert an die in Goethe begonnene Blüte der deutschen Dichtung; aus der künstlerischen Absicht ergab sich die Form und der Stil, der in all seiner mit den Worten stets spielenden Beweglichkeit des Ausdrucks, in der Herrschaft über die überraschendsten Verbindungen, in dem Willen, auch dem sprödesten Stoff herrschend seine Gestalt aufzuprägen, nie die Verbindung

[7] Von einer Vorlesung der *Pandora* berichtet Max Rychner: „Wer das Glück hatte, 1924 in Zürich diesen Goetheschen Text vorlesen zu hören, wird jene Stunde nicht mehr vergessen; es war ein Fest. Die Verse schienen endlich die ihnen spät zugeborene Stimme gefunden zu haben, die sie im Klang würdig aufleben ließ; zur Schönheit des Abends gehörte das Bewußtsein: das ist einmalig und verwehend, so werden wir es nie mehr hören." *Arachne, Aufsätze zur Literatur*, Zürich 1957, S. 134f.

mit dem alten Wort und mit einer zurückliegenden Welt ästhetischer Vollendung leugnet:

Die alten Bücher sind selten, die zwischen Unverständlichem und Selbstverständlichem einen lebendigen Inhalt bewahrt haben. (*Sprüche und Widersprüche*, III, S. 127.)

Das alte Wort gehört allen. Keiner kann es nehmen. (*Nachts*, III, S. 328.)

Das älteste Wort sei fremd in der Nähe, neugeboren und mache Zweifel, ob es lebe. Dann lebt es. Man hört das Herz der Sprache klopfen. (*Sprüche und Widersprüche*, III, S. 135.)

Bei den Übersetzungen eines Shakespeare-Sonetts kam ihm der englische Wortlaut bis zu einem gewissen Grade entgegen und erlaubte, wieder mit dem Preis des alten Wortes zusammenzutreffen:

Warum entbehrt mein Vers der neuen Pracht
und dient nicht dem Geschmack der letzten Mode?
Warum ist meine Form nicht nachgemacht
der ausgesucht modernen Wortmethode?

Wie kommt's, daß so mein unbeirrter Geist
Gedanken hüllt in altbekannte Hülle,
wo jedes Wort schon auf den Autor weist,
an jedem gleich erkennbar wird sein Wille?

Das kommt wohl daher, daß ich Ausdruck geben
von dir allein nur kann und meinem Lieben;
und leih ich alten Worten neues Leben,
so ist mein Lied das alte doch geblieben.

Der Sonne gleich mit täglich gleichem Schein,
fällt mir für dich nur stets dasselbe ein[8].

Und polemisch setzt er gegen die Neubildner und Neutöner den Gedanken ein, der den Sinn seiner Sprachauffassung bestätigen und erhöhen kann:

Den Neubildnern

Wer seinen Durst am Sprachquell stillet,
dem winken ungeahnte Wonnen.
Wem sich das alte Wort erfüllet,
der hat es wahrlich neu begonnen.

Es schwelgen mißgeborne Knaben
in adjektivischen Gefilden.
Sie müssen eine Krankheit haben:
der Krebs nur neigt zu Neugebilden[9].

Das Gedicht *Bekenntnis* erfaßt die Berührungspunkte seiner selbst und der alten Welt, die als eine stetige Form eines höheren Wesens unverändert gegenwärtig ist:

[8] Shakespeare, *Sonette*, Wien 1933, Nr. LXXVI. Im englischen Original kontrastieren die *noted weeds, new-found methods* mit den *old words*.
[9] *Epigramme*, Wien 1927, S. 26.

Ich bin nur einer von den Epigonen,
die in dem alten Haus der Sprache wohnen.

Doch hab' ich drin mein eigenes Erleben,
ich breche aus und ich zerstöre Theben.

Komm' ich auch nach den alten Meistern, später,
so räch' ich blutig das Geschick der Väter.

Von Rache sprech' ich, will die Sprache rächen
an allen jenen, die die Sprache sprechen.

Bin Epigone, Ahnenwerthes Ahner.
Ihr aber seid die kundigen Thebaner!

(*Worte in Versen*, Bd. 2, Leipzig 1917, S. 30.)

Und schließlich sammelt sich, was gemeint ist, in der häufigen Verbindung Gott und Goethe, die wie ein Glaubensbekenntnis wirkt, wie ein religiöses und ästhetisches Credo des *Epigonen*, der in den Bedingungen einer alten Zeit ein mächtiges Moment seines eigenen Lebens und Stils gefunden hat, indem er das Alte verknüpfte mit dem, was er besaß, es mit seinem eigenen Wesen verschmelzend und der Goethe'schen Sprache eine von Gott verliehene Ebenbildlichkeit zuschreibend. So in dem Gedicht *Die Flamme der Epimeleia* (im Versmaß der Jonici a minori), („*Pandora*", *Worte in Versen*, Bd. 4, Leipzig 1919, S. 14f.). Das Versmaß dieses Gedichtes erinnert unmittelbar an Strophen der *Pandora*, vgl. die erste Strophe:

Meinen Dankruf, *Eines Gottes*
Für mich selbst nur: *Wort- und Weltbrand,*
Ihr bedürft's nicht, *Goethes Sprachflamm'*
Aber hört ihn! *Hüllt mein Haupt ein!*

Es ist die *Feuersäule seines Danks an Gott und Goethe*, vergleichbar dem folgenden Gedicht *Goethe-Ähnlichkeit:*

„Erstaunlich, wie manches an Goethe gemahnt!"
erkannte einer, der es gelesen.
Die Beziehung hab' ich nicht angebahnt,
doch vielleicht ist er wirklich bei mir gewesen.

Gedanklichen Reimspruchs engeres Bett
hat ein für allemal er bereitet.
Nur wie sich die Sprache zu strecken hätt',
sie sich neu die inneren Grenzen erweitet.

Was offen vom eigenen Ursprung kommt,
das führt nicht den fremden Plan im Schilde.
Doch einem lebendigen Ding es frommt,
ist's geschaffen nach Goethes Ebenbilde.

Und wie sich Wesen und Form verzahnt,
und wenn die Sprache des Worts will genesen —
da hat es der Ähnlichkeit selber geahnt,
und ich bin bei Gott bei Goethe gewesen!

(*Worte in Versen*, Bd. 5, Leipzig 1918², S. 74.)

Die Lebensenergien entwickeln sich aus seinem eigenen Innern, aus eigener Kraft vorwärtsgedrängt, kreuzt er die Bahn Goethes, nur dort sie verlassend, wo Kunst und Wissenschaft in Goethes Welt sich zueinander neigen. Aber solche Verbindung hat nichts mit einer Goethe-Nachahmung zu tun, die er oft und oft verspottet hat, denn niemals wollte er Lücken der Spontaneität füllen, um sich Themen oder Normen suggerieren zu lassen in einer Zeit, in der die Luft noch von Goetheschen Sprachwellen erfüllt war und man sich immer wieder in der Annäherung an die Goethesche Diktion oder in ihrer assimilierenden Umbildung gefiel.

Dieser wahre Zusammenhang blieb freilich so lange im Hintergrund, daß das Werk wie kaum ein anderes ständigem Mißverständnis unterlag. Niemals wurde der Versuch gemacht, die Kritik an den Opfern der Karl Kraus'schen Satire in die poetische Ansicht zurückzuübersetzen, aus der sie entsprungen war, und das satirische Naturell zu erkennen, das Karl Kraus als eine sehr seltene Mitgift in die an Satiren so arme deutsche Literatur geworfen hat. Das stoffliche oder persönliche Interesse sperrte ab von aller Einsicht, und der Haß der Gegner verstand nicht, daß alle Selbstdarstellung ein Element des Allgemeinen und Vernünftigen in sich trug. Denn Karl Kraus erkannte an einer Reihe von Symptomen nicht den zufälligen Zustand der Gesellschaft, sondern die notwendige Verfassung der Zeit, und aus all den Fällen, die er der satirischen Kritik unterwarf, ergab sich ihm in großen Umrissen das Bild der Gegenwart.

Die Reaktion auf diese Kritik durchlief über drei Jahrzehnte dieselben Stadien. Nicht daß aus dem Umkreis von Interessen, aus dem Material der Zeit ein Anschauungs- und Gedankenkreis geordnet wurde, in dem alles einzelne ins Typische und Allgemeine aufgelöst wurde, lag im Horizont des Verständnisses, sondern der zufällige Anlaß, die scheinbare „Eitelkeit" des Schriftstellers, der nur von sich sprach, nur seine persönliche Sache zu führen schien, überwucherte und überschattete jede andere Erklärung. Vor allem aber die in dem ganzen Werk vorausgesetzte Einheit von Werk und Leben. Das Leben trug die Überzeugung in sich, in der vollständigen Darstellung des Selbst den objektiven Zusammenhang der Welt hervorzubringen. Was dem ersten Blick wie eine Betrachtung von einem persönlichen Gesichtspunkt aus erschien, wie die Unruhe eines Temperaments, die das Urteil überspannt und verfälscht, war in Wirklichkeit der Ausdruck einer ideell fixierten Energie, die mit unbeirrbarer Sicherheit das eigene subjektive Leben stets in einen objektiven Zusammenhang münden sah.

In den frühen wie in den späten Schriften kreist der Gedanke immer wieder um die Objektivation des Subjekts. In dem Aufsatz *Selbstbespiegelung* werden in einer aphoristischen Prosa die Züge einer den Gegensatz von subjektiv und objektiv überschreitenden Denkweise so beschrieben, daß die Flut der Vorwürfe, die Kritik der angeblichen Eitelkeit, an der beschränkter Eigensinn festgehalten hat, sich hätte verlaufen müssen:

Sie können es nicht verstehen, daß, wer mit einer Sache verschmolzen ist, immer zur Sache spricht, und am meisten, wenn er von sich spricht ... Eitel ist die Zufriedenheit, die nie zum Werk zurückkehrt. Eitel ist die Frau, die nie in den Spiegel schaut. Bespiegelung ist der Schönheit unerläßlich und dem Geist. Die Welt hat nur eine psychologische Form für zwei Geschlechter und verwechselt die Eitelkeit eines Kopfes, die sich im künstlerischen Schaffen erregt und befriedigt, mit der geckischen Sorgfalt, die an einer Frisur arbeitet. Die Welt will, daß man ihr verantwortlich sei, nicht sich. Der Welt ist es wichtiger, daß einer sein Werk nicht für groß halte, als daß es groß sei. Sie möchte durch ihre Bitte um Bescheidenheit die Leistung verhindern.

(*Die Chinesische Mauer*, München 1910, S. 303.)

Die normierende Kraft, die in sein Leben eingeschlossen war, kommt vielleicht nirgends so deutlich zum Ausdruck wie in den zahlreichen Formen von Widerstand und Polemik, die Karl Kraus, zumeist indem er sie zitierte, sich selbst zerstören ließ. Sie hatten keine über sich hinausweisende Sphäre um sich. Während der Künstler sein Wesen in die Umrisse seiner Gestalten legt und ihnen objektives Dasein verleiht, weisen fast alle polemischen Äußerungen und absprechenden Urteile über Karl Kraus in eine hilflose Subjektivität zurück. Als eine eintönig sich wiederholende, in ihren stets gleichen Argumenten undifferenzierte Kritik erweisen sie sich gegenüber seiner Existenz, die Pulsschlag seines Lebens und zugleich objektive Norm geworden war, dem eigenen Gesetz und der allgemeinen Gesetzlichkeit gehorchte, wie ein falsches Prinzip. Und nur, weil man die normative Funktion eines Lebens, das sich selbst stets als etwas Objektives begriff, verkannte, konnte man so oft alle Satire und Polemik auf persönliche Motive zurückführen, statt sie als die Ausstrahlung eines höheren Allgemeinen zu begreifen.

Die Theorie der Satire

In dem Maße aber, als künstlerische Wirklichkeit und Welt sich immer weiter gegeneinander spannten, der Künstler sich von feindseligen Mißverständnissen wie umschlossen fühlte, die Möglichkeit, verstanden zu werden, in immer weitere Ferne rückte, gewann der Begriff der Satire an Klarheit und Bestimmtheit. Daß das einzelne ins Allgemeine erhoben, daß das Allgemeine der Punkt ist, in dem sich die Lebenslinien satirischer Gestalten treffen, wird in verschiedener Weise in einem Wechsel von Tonarten, in denen der satirische Geist triumphiert, ausgesprochen:

Nur jenen, die fern in Zeit oder Land,
wird der Inhalt meiner Satiren bekannt.
Nachbar Meier mich einen Kleingeist nennt,
weil er den Müller persönlich kennt.

(*Epigramme*, l. c., S. 93.)

Auch wenn der Akzent nicht unmittelbar auf die eigene Produktion rückt, so werden doch in den verschiedensten Satirikern die Bedingungen erkannt, unter denen sie einem identischen Allgemeinen zugehören:

Gogols „Revisor", unvergängliches Siegel des satirischen Geistes auf den Bund von Autorität und Korruption: Die Dimension des Gegenstandes, die angebliche Zeit- und Ortsbedingtheit und dergleichen stofflicher Vorwand, woran solche Kritik haftet – wie vermöchte es im geringsten der Symbolkraft des dramatisch-satirischen Wortes zu trotzen, das doch allen irdischen Anlaß und Rest, alles scheinbar Vorausgesetzte, nur braucht, um es ins Typische aufzulösen[10].

Und Gogols Zurückweisung der zeitgenössischen Kritik zog ihn an, weil sie sich im selben Spielraum zwischen dem Ideellen und dem Reellen bewegte und er im Kampf gegen das Mißverständnis seine Gestalten als Typen sich vollenden ließ, Gestalten, die nach Gogol *gleichermaßen wunderbar geschliffene Gläser sind, die die fernsten Sonnen und die unscheinbarsten Infusorien sichtbar machen, da viel geistige Tiefe dazu notwendig ist, um ein dem verächtlichsten Leben entnommenes Bild durchdringend zu betrachten und zur Perle der Schöpfung emporzuheben. Doch wie Gogol muß ich klagen, daß solch einem Verwandler „keine Teilnahme, keine Antwort, kein Mitgefühl an seiner Straße blüht, auf der er sich nun allein findet, ein heimatloser Reisender"*[11].

Daß bei aller inhaltlichen Verschiedenheit präformierte Stufen der Satire erscheinen, ist Karl Kraus im Laufe der Zeit immer deutlicher bewußt geworden. Die Art, wie er auf Aristophanes, Nestroy, Gogol, Offenbach zurückgriff, bedeutet nicht nur, daß bestimmte Motive nachklingen, sondern drückt auch die unbeschränkte Allgemeingültigkeit jeder Satire aus, deren Weiterströmen gerade durch die kongeniale Anknüpfung und Fortsetzung offenbar wird. Ihre Charakteristik wird aber zugleich zu einer umfassenden Selbstdeutung, und wenn die Interpretation fremdes Denken dem eigenen zuordnet und verwandte Formen anschauliches Dasein gewinnen läßt, so kann man deutlich erkennen, wie alle Satire nach gleichbleibenden Normen erwachsen ist. Die Abhandlung *Nestroy und die Nachwelt* schwingt sich daher über das besondere Thema wie von einem Sprungbrett in die Analyse der Wesenszüge der Satire überhaupt:

Sie ist die Kunst, die vor allen anderen Künsten sich überlebt, aber auch die tote Zeit. Je härter der Stoff, desto größer der Angriff. Je verzweifelter der Kampf, desto stärker die Kunst. Der satirische Künstler steht am Ende einer Entwicklung, die sich der Kunst versagt. Er ist ihr Produkt und ihr hoffnungsloses Gegenteil[12].

Spannungen und Gegensätzlichkeiten werden als Elemente des satirischen Daseins begriffen und die Herrschaft seines Prinzips gerade daran aufgewiesen, daß seine Inhalte jeder stofflichen Zufälligkeit entkleidet werden. Die Satire unterscheidet sich dadurch von allen Formen der Polemik, in der verschiedene Meinungen sich gegeneinanderspannen, als eine höhere Form, die durch eine prinzipielle Fremdheit gegen allen Subjektivismus charakterisiert ist:

Der Satiriker kann nie etwas Höheres einem Witz opfern; denn sein Witz ist immer höher als das, was er opfert. Auf die Meinung reduziert, kann sein Witz unrecht tun; der Gedanke hat immer recht. Er stellt schon die Dinge und Menschen so ein, daß keinem ein Unrecht geschieht.

(*Pro domo et mundo*, III, S. 289.)

[10] *F.* XXXI, Februar 1930, S. 76.
[11] *F.* XXVII, Juli 1925, S. 49.
[12] *Untergang der Welt durch schwarze Magie*, l. c., S. 262.

Eine über alle Meinungsgegensätze erhabene Haltung ist von vornherein in der satirischen Kunst angelegt, und wenn es dem nichtkünstlerischen Betrachter oft scheinen mag, als hätte Aristophanes nicht den Euripides, Molière nicht die Preziösen, Karl Kraus nicht die Psychoanalyse „verstanden", so deswegen, weil er sich im Spielraum einer Diskussion bewegt, in der man recht und unrecht haben kann, und die Prinzipien des satirischen Geistes und seiner Phantasiegestalten außer Sehweite rückt[13]. Aber

Der Satire Vorstellungen machen, heißt die Verdienste des Holzes gegen die Rücksichtslosigkeit des Feuers ins Treffen führen (*Pro domo et mundo*, III, S. 287),

heißt den Zwang negieren, unter dem der Satiriker dem Objekt, von dem er gebannt ist, nicht entfliehen kann. Die Wurzel, aus der die Satire, einem Gesetz, einer Idee gehorsam, erwächst, beschreibt das Epigramm

Satirisches Betrachten

Und wie ich passe und wie es mir paßt,
und wie es sich wendet, es fesselt mich nur,
ich folge der Spur und mich reizt der Kontur
und wie mein Blick das mich Fassende faßt,
und wie es lockt und ladet zu Gast,
sie läßt mich nimmermehr los die Figur
und es drängt die Natur zu der Halbnatur,
und ich fühle, ich bin in sie verhaßt. (*Epigramme*, l. c., S. 90.)

So naturhaft ist die satirische Laune, dem Künstler zugehörig, eine Anlage und Disposition, Ausdruck einer Stimmung, einer zwangsläufig reagierenden Leidenschaft, daß sie als eine einheitliche Quelle das ganze Dasein durchströmt und als solche nie nach Kriterien von Richtig und Falsch beurteilt werden kann.

Dieser – wenn man so will – Umriß einer Theorie der Satire wäre unvollständig, wenn nicht noch einige weitere Motive in ihm mit umgriffen würden. Die auflösende Satire Molières war zugleich konstruktiv, der *Tartuffe* drängte förmlich zur Tonart Voltaires und schien die neue Zeit zu antizipieren. Die Satire von Karl Kraus ist weder antizipierend noch wiederherstellend, aber sie ist nicht denkbar ohne den Hintergrund von Autorität der achtziger Jahre, der Goethezeit, ohne den Eindruck des Stilwandels in Sitte und Gesellschaft, in Sprache und Schauspielkunst, durch den das 20. Jahrhundert dem gefährlich Neuen eine immer beherrschendere Stellung eingeräumt hatte.

[13] Ich begegne mich hier mit Walther Kraus, der in einer Kritik von Snells Buch *Die Entdeckung des Geistes* das folgende schreibt: „Snell führt die Kritik an Euripides auf Aristophanes zurück und gibt so auch diesem unrecht, bei aller Anerkennung des Scharfsinns... Aber Aristophanes ist kein Kritiker, mit dem man diskutieren, der recht oder unrecht haben könnte. Lachen ist ein elementares Ereignis, sein Ursprung sitzt tiefer als so etwas wie ‚reaktionäre Romantik'... Wir müssen uns damit abfinden, daß das neue Menschentum, bei dem Körper und Geist im Streite lagen und die Affekte sich selbständig gemacht hatten, vor dem Vollbilde des Menschen, wie man es bis dahin geschaut hatte, lächerlich erschien." In: Anzeiger f. d. Altertumswissenschaft I, 1948, S. 34b.

Das Lob des alten Burgtheaters, der *figürlichen achtziger Jahre*, gewinnt allen Nachdruck dadurch, daß es als indirekter Tadel wirkt. Zurückblickend auf die Eindrücke der Jugendzeit und aus ihnen die Summe ziehend, gerät der Satiriker in eine stets neu belebte kritische Stimmung zur modernen Öffentlichkeit, der er gleichsam im Namen eines geschichtlichen Bewußtseins entgegentritt: als Vortragender und als Interpret eigener und fremder Schriften stiftet und sichert er eine Tradition, der gegenüber die Moderne wie ein einziger Abfall erscheint. Eine schonungslose Satire entzaubert, oft mit Hilfe der früheren Zeit, beständig die Gegenwart, das Theater von Reinhardt und Piscator, die *Literarische Welt* des Willy Haas und stellt sie anklagend vor das scharfe Gericht des Spottes. Aber sehr früh lag abseits dieses Traditionszusammenhanges in aller Satire ein religiöses Motiv. Was dann der Zeit entgegengehalten wird, ist nicht nur ein Ideal, das aus der Jugend, aus einer geschichtlich bestimmbaren Epoche geschöpft war, sondern ein Gedanke sub specie aeterni, dem der *Lebensverlust des heutigen Lebens und des Sprachverrats deutscher Menschheit*[14] wie Sünde erscheint. In einer über Vergangenheit und Gegenwart sich erhebende Formulierung scheint die Satire aus religiösen Motiven entsprungen zu sein:

In der Schöpfung ist die Antithese nicht beschlossen. Denn in ihr ist alles widerspruchslos und unvergleichbar. Erst die Entfernung der Welt vom Schöpfer schafft Raum für die Sucht, die jedem Gegenteil das verlorene Ebenbild findet. (*Nachts*, III, S. 427.)

Die entfesselten Kräfte der Zerstörung nimmt der Spiegel eines Geistes auf, der sieht, daß die gelockerten Fäden des geistigen Lebens sich nicht mehr zusammenfügen, und der in allen Krisen der Zeit nicht nur Auflösung und geschichtlichen Rückschritt, sondern auch Sünde erblickt. Daher ergibt seine Beurteilung der Zeit und des ersten Weltkrieges ein Bild, das mit Farben religiöser Motive gemischt ist. *Ich glaube:* – heißt es in *Nachts* – *... Daß er* [*der Krieg*] *mehr war als Sünde: daß er Lüge war, tägliche Lüge, aus der Druckerschwärze floß wie Blut, eins das andere nährend, auseinanderströmend, ein Delta zum großen Wasser des Wahnsinns ... Daß für einen, der das beispiellose Unrecht, das sich noch die schlechteste Welt zufügt, als Tortur an sich selbst empfindet, nur die letzte sittliche Aufgabe bleibt: mitleidslos diese bange Wartezeit zu verschlafen, bis ihn das Wort erlöst oder die Ungeduld Gottes* (III, S. 425).

Darum übt die Satire stets eine doppelte Art des Sehens, sie erkennt die tiefe Zäsur, die das verklingende 19. Jahrhundert von der technisierten Gegenwart scheidet, und sie erhält sich die Liebe zu einer biblischen Urzeit, in der das Bedürfnis nach einer reinen und ursprünglichen Schöpfung verschmilzt mit der Kritik an der Zwiespältigkeit der Moderne und der niederziehenden Last des Augenblicks. In dem 1915 erschienenen Gedicht *Vor einem Springbrunnen* (Villa Torlonia) (*Worte in Versen*, Bd. 1, Leipzig 1916, S. 60f.) dringt in die preisende Beschreibung der gottgeschaffenen Welt, die

[14] *Untergang der Welt durch schwarze Magie*, l. c., S. 236.

zwecklos wie am ersten Tag
bloß ihrer Lust genügen mag,

die satirische Stimmung, die Klage über eine Welt,

die ihre Lust zum Zweck verdarb,
bis alles Licht des Lebens starb;
die sich die eigene Liebe stahl
und sich bestraft mit Scham und Qual.

Eigentümlich klingen Lyrik und Satire zusammen, bis diese zurücktritt vor dem gesteigerten Gefühl der Natur, die alles Entzweite zur göttlichen Einheit führt. Aber das Charakteristische bleibt doch, daß das menschliche Wesen im Widerspruch zur schaffenden Gottnatur erscheint. Die Formen, in denen das göttliche Leben dahinströmt, wirken wie Kontrastbilder zu der in Auflösung oder im Rückschritt begriffenen Zeit, deren Entfernung von Gott durch den faszinierenden Glanz von Satire und Witz erhellt wird. Deren ständig negierende Kraft bleibt von der Spannung zum Positiven bestimmt. Darum versteht man den folgenden Aphorismus aus *Nachts* wiederum wie eine Selbstdeutung:

Witz und Glaube wurzeln beide im größten Kontrast. Denn einen größeren als den zwischen Gott und Gottes Ebenbild gibt es nicht. (III, S. 427.)

Die Formen der Satire

Die satirische Welt von Karl Kraus deckt sich nicht mehr mit einer bestimmten Form von Satire, sondern erst die Zusammenstellung satirischer Züge in den verschiedensten Gattungen gibt ein Bild von einem Geiste, der in dem weitgespannten Umkreis seines Interesses keine Zone der Gefahr gemieden hat. Sein zusammengefaßter Wille, ein empfindliches Rechtsgefühl, Fähigkeit zu grenzenlosem Mute, baute aus den Materialien der Zeit, aus Parlament und Presse, Moral, Gesellschaft, Politik und Krieg einen Gedanken- und Anschauungskreis, in dem das Ganze des zeitgenössischen Lebens ergriffen war und bald im Essay und Drama, bald in Aphorismen, Glossen und Epigrammen, bald in der Komödie und Parodie anschauliches Leben gewann. Die einstmals geltende Scheidung zwischen bestimmten Gattungen im Sinne einer normativen Poetik ist zu Gunsten eines freien Austausches zwischen allen aufgehoben. Wie der Aphorismus sich aus Essay und Glosse löst oder ins Epigramm münden kann, so bildet sich die rhythmische Prosa um zum Gedicht. Selten ist mit soviel Spott diskutiert worden wie im Wien der beiden Jahrzehnte vor dem ersten Weltkrieg. Den Satiren jener Zeit – sie sind in Tonfall und Form wesentlich heiterer, weniger bitter als die Satiren seit 1914 – merkt man an, daß die Sitten in rascher Progression sanken. Man muß lesen, was in den Jahren 1910 bis 1913 in der *Fackel* erschienen ist, um ein Bild von der Stimmung zu erhalten, mit der die Satire den Todeskampf der Monarchie beschreibt, um den geringen Grad von Hoffnung zu ermessen, mit der sie die zweideutigen Ver-

suche, den Frieden zu retten, begleitete. Damals erhielt in zunehmendem Maß die Satire allmählich die Form der scharfen Zuspitzung, damals sagte sie im Frieden den Krieg voraus. Und sie kulminiert in der im November 1914 in Wien gehaltenen Rede, *In dieser großen Zeit*, die als öffentliche Kritik des Krieges und der prophetischen Analyse seiner Wirkung in der deutschen Literatur gänzlich isoliert und unvergleichbar ist. Denn es war die Zeit der Kriegslieder und patriotischen Manifeste, in der ein auf die völlige Negation zielender Gedankengang absolut unzeitgemäß sein mußte. Und doch ist alles aus Prämissen verständlich, aus den Motiven einer umfassenden Sprachkritik. Sie war schon zu Beginn des Jahrhunderts zu gültiger Ausformung gelangt, um sich später in einer Reihe von theoretischen Aufsätzen zur Grammatik zu kristallisieren, die aber schon in dem 1908 erschienenen Aufsatz *Apokalypse* und in der 1911 erschienenen Schrift *Heine und die Folgen* präformiert war. Die Überwältigung des Geistes durch die Maschine – das Wort im weitesten Sinn genommen –, die *Verquickung des Geistigen mit dem Informatorischen* (*Untergang der Welt durch schwarze Magie*, l. c., S. 207) – wofür in grandioser Einseitigkeit Heine verantwortlich gemacht wurde –, in all diesen und vielen ähnlichen Schriften konnte Karl Kraus selbst später mit Recht *die gedanklichen Spuren erkennen, die zum Rand des Krieges führen mußten* (ebda., S. 236). Denn fast alle lenkten den Blick auf den Zusammenhang von Phantasie und Sprache und umgrenzten die Konturen des die Aufnahmefähigkeit, das Vorstellungsvermögen zerstörenden Journalismus. Bis in dem Ersten Weltkrieg das Problem Krieg und Sprache in seiner notwendigen Wechselbedingtheit erscheint, indem gezeigt wird, wie sich um Ornament, Redeblume und den Geist der technisierten Zeit kein einigendes Band schlingt. Die alten Bilder (zum Schwerte greifen u. ä.) umspannen nicht mehr die Ursachen und Wirkungsmöglichkeiten des technischen Krieges: *Es sollte Aufschluß über die Technik geben*, heißt es in *Nachts*, *daß sie zwar keine neue Phrase bilden kann, aber den Geist der Menschheit in dem Zustand beläßt, die alte nicht entbehren zu können. In diesem Zweierlei eines veränderten Lebens und einer mitgeschleppten Lebensform lebt und wächst das Weltübel. Die Zeit ist nicht phrasenbildend, aber phrasenvoll; und eben darum, aus heillosem Konflikt mit sich selbst, muß sie immer wieder zum Schwerte greifen. Die neue Begebenheit wird keine Redensart hervorbringen, wohl aber die alte Redensart die Begebenheit* (III, S. 440). In der Metaphorik, in der Struktur der Gedanken offenbart sich das Gefüge der Probleme; das Bild gehört dem Bezirk des Geschehens gar nicht an, Sprache und Wirklichkeit vertragen sich nicht. Und doch zieht erst die Satire die Trennungslinie zwischen dem alten Bild und dem *Neuen Krieg*. So in dem so betitelten Epigramm:

Am schwersten in diesem Krieg wird mir:
Gasmaske zu einen und Panier.
Wie ist das? Die vor dem Feind nicht weichen,
den Tod ihm mit chemischen Mitteln reichen,

die chlorreich bei der Waffe geblieben,
ob auch die Sonne über uns scheint –
sie wurden nicht aus der Armee getrieben
für rühmliche Feigheit vor dem Feind? (*Epigramme*, l. c., S. 52.)

Es führt eine Linie von dieser Kritik zu der Satire auf den Nationalsozialismus: die alten Motive verblassen nicht, weil ihre Spuren sich auch im Strom des neuen Geschehens nicht verlieren. Konnte Karl Kraus im ersten Weltkrieg zu der Erkenntnis gelangen: *Eine Kultur ist dann fertig, wenn sie ihre Phrasen noch in einem Zustand mitschleppt, wo sie deren Inhalt schon erlebt. Das ist dann der sicherste Beweis dafür, daß sie ihn nicht erlebt* (III, S. 381), so stellt sich ihm nun das Problem der Metapher auf einer neuen Basis: sie erstarkt zur Wirksamkeit und erlischt, wenn Wendungen wie „das Messer an die Kehle setzen", „mit harter Faust durchgreifen" gar nicht mehr im Bereich der Redensart bleiben, sondern wahre Ausprägungen einer grausamen Diktatur geworden sind, die ihre Fangarme bis in den Bezirk der Sprache hinausstreckt. Darum erschien Karl Kraus der *wahre philosophische Sinn des Ereignisses* (des Nationalsozialismus) darin zu liegen, daß sich hier *zum ersten Mal, seit es Politik gibt, der Floskel das Wesen entband, und daß nun etwas wie blutiger Tau an der Redeblume haftet ... Und etwas, was wie die Faust darauf paßt, und was dem Maß der Welt abhanden kam, ist wieder Erscheinung, denn die Faust hat so oft aufs Auge gepaßt, daß es nichts Ungemäßes mehr bedeutet. Die Floskel belebt sich und stirbt ab. In allen Gebieten sozialer und kultureller Erneuerung gewahren wir diesen Aufbruch der Phrase zur Tat. Sie hat im Widerstreit mit dem technischen Fortschritt einen Weltkrieg durchgehalten, zu dem man das Schwert zog, um mit Gas bis ans Messer zu kämpfen. Die Verluste dieser Revolution wird sie nicht überstehen*[15].

In beiden Fällen – 1914–18 und 1934 – wird eine Zeit an ihrer Sprache gemessen. Die Metapher ist nur ein allerdings insofern charakteristisches Beispiel, als sie den Ausgangspunkt und die Struktur des ironischen Fragens, das dem Glossenmaterial zugrundeliegt, erkennen läßt: in Zitat und Sperrdruck, in der spöttischen Ablehnung aller Barbarismen im Ausdruck, alles Falschen erblickt man den Rahmen, innerhalb dessen die Züge der Sprache einer Zeit offenbar werden. So ironische Nuancen gesellten sich zur Glosse, daß während des ersten Weltkrieges viele Zitate aus Zeitungen und offiziellen Reden, die in der *Fackel* gedruckt werden sollten, konfisziert wurden. Sie zeigten plötzlich ein Doppelantlitz und erwiesen sich im Zusammenhang mit anderen als Momente der Geistes- und Sprachverirrung. Aber gerade die Zensur hat den Autor von neuem bestimmt, die eigentümliche Prägung seiner Kritik zu beschreiben und sie auf ihren Mittelpunkt, auf das ideelle Leben der Sprache zu beziehen. So in dem Epigramm

[15] *F.* XXXVI, Juli 1934, S. 96ff.

Ich und die Zensur

Nie wird bis auf den Grund meiner Erscheinung
der kühnste Rotstift eines Zensors dringen.
Verzichtend auf die Freiheit einer Meinung,
will ich die Dinge nur zur Sprache bringen. (*Epigramme*, l. c., S. 95.)

Und eben, weil alle Kritik in die Grenzen der Sprache gespannt ist, konnte er aus demselben Anlaß schreiben:

Mein Stoff ist nicht die Wirklichkeit, sondern die Möglichkeit, und ihre Gestaltung läßt sich aus der Sprache nicht mehr zurückziehen . . . Man wird schon sehen, daß Taten vergessen werden können, wie es sich gebührt, aber von Worten noch Kinder und Kindeskinder erzählen werden[16].

Das Ganze dieser Sprachkritik lassen die Glossen der Vorkriegszeit ahnen. In ihnen steckt der Keim der späteren Satire: die Führung der geistigen Linie ist schon erkennbar. Eine Glosse aus dem Jahre 1913, *Die Phrase im Krieg*, knüpft daran an, daß im Zusammenhang einer Flottendemonstration der Wunsch ausgesprochen wurde, es möge eine Klippe umschifft oder ein Ufer erreicht werden, und kommt zu dem Schluß:

Wenn statt der Dinge Bilder von anderen Dingen bezogen werden, steht es schlimm genug. Aber wenn diese Bilder auch dort noch gebrauchsfähig sind, wo die Dinge schon bei den Dingen sind, wenn Ufer eine Umschreibung für Ufer und Klippe eine Phrase für Klippe ist – dann ist ein Krieg unvermeidlich. (*Widerschein der Fackel*, II, S. 89.)

Wiederum ist die Beobachtung eines einzelnen sprachlichen Phänomens ins Allgemeine erhoben. Die kranke Sprache offenbart, indem sie die Herabsetzung der Funktion der Phantasie erkennen läßt, den möglichen Richtungswandel eines Lebens, das bedroht ist, weil es Kräfte emportreiben kann, die man sich nicht vorstellen kann. Doch sind die Glossen nicht nur sprachkritisch; eine von vielen Seiten einfallende Beleuchtung erhellt ihre verschiedenen Formen. Die Glossen spielen in vielen Farben, sie sind dialogisch, szenisch, manche literaturkritisch, wieder andere wirken als Zitat, bewahren aber im Sperrdruck das einzigartige Geschick, die lächerliche Seite einer Sache sichtbar werden zu lassen. Immer neue Lichter werden aufgesetzt, um die Lächerlichkeit wie in einem Netz einzufangen. Es sind Gebilde, die Sammelpunkte glänzender satirischer Fähigkeiten sind, denn dank der beweglichen schauspielerischen Welle im Blute des Satirikers nehmen sie in der Steigerung bestimmter Züge Themen auf, die dramatisch auf die Spitze getrieben werden. Wir sehen aus den Glossen die Figuren entspringen, die dem Künstler Motive in die Hand spielen, die sehr oft im Drama *Die letzten Tage der Menschheit* lebendig werden. Schon in dem ersten Bande der Glossen in der neuen Ausgabe (*Widerschein der Fackel*[17]) bekommen wir viele Fäden einer Technik an die Hand, die anders

[16] *F.* XVIII, Juni–August 1916, S. 65.

[17] Der Band enthält eine Auswahl aus den Glossen. Die Zusammenstellung kann erst nach Erscheinen weiterer Bände beurteilt werden. Aber bedauerlich bleibt, daß die Glossen der Jahre 1915–1918 nicht in einem geschlossenen Zusammenhang geboten worden sind. So hätte man die Kritik des Weltkrieges besser verstehen können – ganz abgesehen von dem dokumentarischen Wert einer solchen Sammlung. Der Herausgeber hat auf Anmerkungen verzichtet. Dies scheint mir problematisch zu sein – dem modernen Leser muß so vieles unverständlich bleiben.

als in der dokumentarischen oder sprachkritischen Glosse den Text mimisch belebt und ihm den Gesprächston verleiht, der zum Schauspiel führt. Die Gestalten dieser Glossen haben jene Atmosphäre von Komik um sich, die ihre individuellen Namen als etwas Akzidentelles erscheinen läßt. Je weiter die Glosse zurückliegt, desto deutlicher bildet sich im Leser die Anschauung aus, daß den Gestalten durch die Kunst die Richtung vorgezeichnet ist, daß sie gar nicht mehr an den zufälligen individuellen Namen geknüpft zu sein scheint. Die umbildende Energie des satirischen Geistes bewirkt, daß die Personen, die man kannte als ein Stück des Lebens einer bestimmten Zeit, nun wirken, als wären sie Erscheinungen, die nur nach künstlerischen Normen erwachsen sind. *Man fragt mich manchmal,* lautet ein Aphorismus aus *Pro domo et mundo, ob die Namen, die ich in meinen Satiren einführe, echt sind. Ich möchte sagen, daß ich die gefundenen erfinde. Ich gestalte die erfundenen aus dem Ekel der gefundenen. Ich gieße Lettern in Blei um, um daraus Lettern zu schneiden*[18].

Aphorismus und Epigramm

Wie die Glosse, so stehen, wenngleich keineswegs ausschließlich, Aphorismus und Epigramm auf dem Blatt der Satire. Beide können ihre geschärften Waffen sein, zumal da sie sehr oft im engsten Zusammenhang mit den Glossen stehen und vielseitige Beziehungen zu ihnen aufweisen. Nicht nur, weil sehr oft der Aphorismus seine Herkunft aus der Glosse so wenig verleugnet wie das Epigramm seinen Ursprung aus dem Aphorismus. Die Gliederung des Bandes *Epigramme* ist der der Aphorismenbücher verwandt, beide greifen in dieselben Zonen des Persönlichen und Allgemeinen: *Erotik – Kunst – Die Zeit – Sprüche und Widersprüche* –, so daß deutlich verschiedene poetische Bewegungen eines Geistes erkennbar sind. Aber wie in Baudelaires Gedicht *Harmonie du soir* ein in jeder Strophe wiederkehrender identischer Vers in wechselnder Umgebung seinen Sinn und seine Bedeutung verändert, so hat ein Satz, der aus einem Prosazusammenhang sich löst, um eine Verbindung mit anderen Aphorismen einzugehen, eine neue Funktion erhalten. Meist vollzieht sich ein Umschlag zum Allgemeinen, Abstrakten, während umgekehrt ein Aphorismus, der sich zum Epigramm weitergebildet hat, in ein neues Geflecht von Beziehungen geraten ist. Er leuchtet nicht mehr aus eigenem Licht, sondern wirkt in der gemischten Zusammensetzung jedes Epigramms. Man vergleiche die folgenden Aphorismen:

[18] *Pro domo et mundo.* (III, S. 251.) – Dieser später vielfach variierte Gedanke ist schon vorgebildet in einer frühen Glosse: *Ich stelle weit voneinander lebende Menschen oder Zeitungsausschnitte – was auf dasselbe hinausläuft – so zusammen, als ob sie für einander geboren wären... Ich erfinde, was es gibt... Darüber mögen die Namen Bartsch oder Lehar stehen: die Einheit, die Gestalt ist von mir. (Gelegentlich mehr über die unerträgliche Qual, Leute bei lebendigem Leibe herumlaufen zu sehen, die von rechtswegen in mein Manuskript gehören und deren Dasein ich mit der eifersüchtigen Furcht verfolge, daß sie öffentlich Worte vorwegsprechen, Gebärden verraten könnten, die schon von mir sind. Sie können zwar meiner Gestalt nichts hinzufügen, aber sie tragen mein literarisches Geheimnis herum.* (*F.* XIII, 1912, S. 5.)

Es ist nicht wahr, daß man ohne eine Frau nicht leben kann. Man kann bloß ohne eine Frau nicht gelebt haben. (*Sprüche und Widersprüche*, III, S. 38.)

Keinen Gedanken haben und ihn ausdrücken können – das macht den Journalisten.
(*Pro domo et mundo*, III, S. 212.)

Satiren, die der Zensor versteht, werden mit Recht verboten (ebda., S. 224.)

mit ihrer epigrammatischen Umbildung:

Dank
Nicht viele gibt es, die geben,
gab's einmal solche, die gaben.
Leicht, ohne Frau zu leben,
schwer, ohne Frau gelebt zu haben. (*Epigramme*, l. c., S. 12.)

Das Berufsgeheimnis
Viele würden in Redaktionen rennen,
bedürfte es nicht die spezialste der Gaben.
Es genügt nicht, keinen Gedanken zu haben,
man muß ihn auch ausdrücken können. (Ebda., S. 30.)

Polemik
Was immer drauf los mit dem Knüppel geht,
das sind keine Künstler, nur Knoten.
Satiren, die der Zensor versteht,
werden mit Recht verboten. (Ebda., S. 27.)

So sieht man, wie jedes Epigramm eine andere Sphäre um sich hat, von einem Mehr erscheinenden Lebens erfüllt ist. Dies ist auch der Fall, wo es sich nicht um wörtliche Übernahme, sondern um Ähnlichkeit handelt – ein und dasselbe, aber von zwei Seiten gesehen. Der Aphorismus: *Der Vielwisser ist oft müde von dem vielen, was er wieder nicht zu denken hatte* (*Nachts*, III, S. 359), führt in der Anwendung auf einen einzelnen Fall zu dem Epigramm:

Einem Polyhistor
Zu wenig Verstand muß unterm Fluch
des vielen Wissens wanken.
Ich sehe dich stets mit einem Buch
und nie mit einem Gedanken. (Ebda., S. 28.)

Aber die verschiedenen Epigramme folgen einer gleichen Linie und sind von den Entfaltungsmöglichkeiten der Gattung bestimmt, für die die Wechselwirkung zwischen einem bildsamen, gestalthaften Element und einer Lehre charakteristisch sein kann und die gern eine Strömung persönlichen Lebens in eine allgemeine Kurve leitet. Deswegen entsprechen viele Epigramme der Theorie der deutschen Aufklärung. Schon in Lessings *Zerstreuten Anmerkungen über das Epigramm und einige der vornehmsten Epigrammatisten* (1771) war der Begriff der Gattung bestimmt, in Herders Anmerkungen über die Anthologie der Griechen, besonders über das griechische Epigramm, zur Theorie entwickelt, daß sie ein *gegenwärtiges oder als gegenwärtig gedachtes Objekt zu einem einzelnen festbestimmten Punkt der Lehre oder der Empfindung poetisch darstelle oder*

wende oder deute. (*Sämmtliche Werke*, hrsg. von Bernhard Suphan, Berlin 1877ff., Bd. XV, S. 344, 372)[19].

So überschneiden sich die Gattungen in schnellem Wechsel, keine ist bloß Heimat der Satire, denn die Schwingungen des künstlerischen Temperamentes reichen von der Heiterkeit zur Ironie und zum Spott und Sarkasmus. Aber auch Aphorismus und Epigramm reißen uns meist in den Prozeß der Satire hinein und erstrecken ihre Herrschaft über die Verneinung der Zeit. Ihre ununterbrochene Verbundenheit mit Impulsen und Ideen der anderen Schriften treten aber auf einer unvergleichbaren Ausdrucksstufe in Erscheinung, und vielleicht sind die Aphorismenbücher überhaupt das Werk, das am wenigsten des Rahmens bedarf, in den man die einzelnen Inhalte spannen muß. Denn das der Form eigentümliche, dominierende, objektive Interesse verlangsamt die Strömung der Subjektivität und kostet im *Wortwechsel mit dem Anlaß, in den sich, überraschend, der Gedanke mischt, das Glück des Aphoristen aus, allem Ernst der Welt das vorbestimmte Spiel des Wortes so zu finden, daß die Auflösung sein Verdienst erscheint*[20]. Damit ist zugleich gesagt, daß der Aphorismus nicht, wie zum Beispiel bei La Rochefoucauld, ein vorbestimmtes Verhältnis zu den Dingen im formbereiten Stoff der Sprache widerspiegeln soll, sondern der Gelegenheit und Stimmung seine Entstehung verdankt. Daher die auf den ersten Blick vielfältig gemischte Zusammensetzung eines jeden Bandes und die unversöhnten Gegensätze zwischen Sprüchen und Widersprüchen. Nicht zufällig sind verschiedene Abschnitte überschrieben: *Stimmungen, Worte,* oder *Zufälle, Einfälle,* oder *Länder und Leute.* Die Laune kann bestimmend sein, und oft, so im Kapitel *Von zwei Städten,* drängt deren Geist oder Ungeist zur Vergegenwärtigung in der Sprache, und die beständig wirksame Beziehung des Verfassers zu Berlin und Wien vermag das Wesen beider Städte im Widerspiel zu ihrem Gegenbild zu beschreiben. Aber diese und andere Themen wie: Moral, Christentum, Mensch und Nebenmensch, Politik, Eros, Kunst, Zeit wirken wie Formen der Anschauung, die durch das Medium von Maske, Verkleidung und Wortspiel sich in der Sprache wie eine Offenbarung dem Leser zuneigt: die Erkenntnis scheint nicht in, sondern aus der Sprache gewonnen, ganz an ihre Tiefe gebunden und in ihrem Erdreich gewachsen. Daher die Definition des Aphorismus: *Ein Aphorismus braucht nicht wahr zu sein, aber er soll die Wahrheit überflügeln. Er muß mit einem Satz über sie hinauskommen* (*Sprüche und Widersprüche,* III, S. 117). Die besten Aphorismen faszinieren wie eine plötzliche Erleuchtung, wie ein von der Sprache approbierter zündender Witz, Gebilde, die durch das Spiel des Klanges, das

[19] Die Literatur über das Epigramm ist nicht wesentlich. Immerhin beginnt jetzt die erste vollständige deutsch-griechische Ausgabe der Griech. Anthologie zu erscheinen, die aber für die Geschichte des deutschen Epigramms nur mittelbares Interesse hat. Rolf Raiser, *Über das Epigramm,* (Stuttgarter Privatstudiengesellschaft), Stuttgart 1950, bietet manche Anregung, auch durch die Diskussion dieses Vortrags, der mitabgedruckt ist. Merkwürdigerweise hat niemand der melancholischen Feststellung des Vortragenden, daß die „Gattung in Deutschland seit 150 Jahren ausgestorben sei", widersprochen.

[20] *F.* XIII, April 1912, S. 36f.

Parallel- oder Gegeneinanderlaufen von Vorstellungsreihen, das Überspringen von Gedankenketten wie eine Sprachschöpfung wirken, die den Leser lockend wie eine neue Bewegung der Syntax und des Rhythmus hineinzieht und ihn zwingt, sich von ihr tragen zu lassen. Immer wieder begegnen Wortspiele, die am wirksamsten sind, wenn der Anklang zugleich anspielt auf eine andere Wortbedeutung, zum Beispiel:

Eine Frau, die gern Männer hat, hat nur einen Mann gern (*Sprüche und Widersprüche*, III, S. 15).

Der Erotiker wird der Frau jeden gönnen, dem er sie nicht gönnt (*Nachts*, III, S. 316).

„Es handelt sich in diesem Krieg –“ „Jawohl, es handelt sich in diesem Krieg!“ (*Nachts*, III, S. 387)

Ein Aphorismus wie:

Krieg ist zuerst die Hoffnung, daß es einem besser gehen wird, hierauf die Erwartung, daß es dem andern schlechter gehen wird, dann die Genugtuung, daß es dem andern auch nicht besser geht, und hernach die Überraschung, daß es beiden schlechter geht (*Nachts*, III, S. 445).

ist ein Beispiel für viele ähnlich gegliederte Sätze, durch die die satirische Überraschungsstrategie sich als ein Weg streng logischer Folgerung maskiert. Denn den Gedanken zu wenden und verblüffend so umzuwenden, daß er ein unvermutetes Licht spenden kann, ihn immer an seinem Gegensatz zu erproben und so zu überspannen, daß er Ausgangspunkt unerwarteter Ideenverbindungen werden kann, das gibt den Worten die Souveränität, aber auch die Vieldeutigkeit, die stets das anspornende Element im Aufbau eines Aphorismus ist. Denn: *In keiner Sprache kann man sich so schwer verständigen wie in der Sprache* (*Nachts*, III, S. 326) – wiederum ein Satz, der ein Beispiel ist für das Auseinanderstreben der Bedeutung in zwei entgegengesetzte Möglichkeiten und für die Kunst, ein Wort durch ein anderes zu erhellen. Bild und Gegenbild, Bewegung und Gegenbewegung, sie müssen eine beherrschende Rolle spielen in einem satirischen Gemüt, dem sich die Welt immer wieder in Erscheinungen und Widersprüche zerlegt. Der Satiriker sieht den Abstand, den die Epoche ihm gegenüber wahrt, ironisch, und seine Sätze sind geprägt von der Resignation eines unglücklichen, aber überlegenen Bewußtseins, das einen Sachverhalt erkennen, aber nicht verändern kann. Denn *Viele werden einst Recht haben. Es wird aber Recht von dem Unrecht sein, das ich heute habe* (*Pro domo et mundo*, III, S. 299).

Der Aphorismus zwingt zur Übersteigerung, er überflügelt in einem Satz und verbreitet nicht das gleichmäßige Helle des Essays, sondern gibt das plötzliche Licht neuentdeckter Bedeutungszusammenhänge. Die konzisen Aphorismen, in denen der Witz den Geist der Sprache zeigen und spielen lassen kann, werden daher als die besten, die eigentlichen gelten, doch man wird andere, die den Reiz einer Stimmung auskosten, lyrischer oder meditativer Form sich nähern, als Spielarten der Gattung erkennen, die schwelgen kann in der Variation von Einfällen, Reflexionen, Sentenzen und Fragmenten. Aber gemeinsam muß all diesen Formen sein, daß eine vergewaltigende Subjektivität die Zwischenstufen überspringt, die Dinge in das einseitige Licht einer aufblitzenden

Erkenntnis bringt, die nicht fortschreitet von Stufe zu Stufe, sondern in eine Richtung zwingt und es dem Leser überläßt, verschwiegene oder übersprungene Züge der Wirklichkeit zu finden. Insofern stehen die Aphorismen zur modernen phänomenologischen Analyse in demselben Verhältnis wie La Rochefoucaulds die Tugenden entlarvender Witz zur systematischen Affektenlehre des 17. Jahrhunderts. So sind z. B. die Analysen des Schamgefühls, des Geizes, der Echtheit, der Pedanterie, des Hasses, der Eifersucht usw. in Hans Lipps Buch *Die menschliche Natur* (Frankfurt 1943) Auseinanderfaltungen von Möglichkeiten des menschlichen Wesens, und sofern sie solche Phänomene wie die genannten aus ihrem Ursprung verstehen wollen, beanspruchen sie, systematischer zu sein als die entlarvende Psychologie des 17. und 18. Jahrhunderts in Frankreich, um in jedem Fall so zu interpretieren, daß die menschliche Natur in jeder dieser verschiedenen Möglichkeiten des Menschen wiedererkannt wird. Die Linien werden dabei so gezogen, daß die einzelnen Phänomene – Angst, Pedanterie, Geiz, Ernst usw. – einander wechselseitig erhellen können; die erkennende Psychologie deckt schrittweise auf, wieviel scheinbar völlig Verschiedenes doch aus derselben Wurzel erwächst. Eine systematische Absicht ist hier wie in Schelers *Wesen und Formen der Sympathie* und überhaupt in der Phänomenologie die treibende Kraft. Aber wenn die Aphorismen sich der Umschlingung der Systematik entziehen, so können doch die Erkenntnisse, die der Künstler an sich selber als dem Material der Beobachtung vollzogen hat, ständig mit dieser sich berühren, sich mit ihr treffen oder sie ergänzen. So lautet ein Aphorismus aus *Nachts:*

Pedanterie ist ein Zustand, an dem sich entweder der Mangel entschädigt oder die Fülle beruhigt. Wie Perversität ein Minus oder ein Plus ist. Hinter dem Pedanten steht zuweilen ein Phantast, der Stützpunkte sucht, um es so recht sein zu können. Pedant ist nicht nur, wer im Außen lebt, sondern auch einer, der sich außen schützt, um sich besser zu verlieren[21]. (III, S. 432.)

Aber solche Erkenntnis, fragmentarisch in ihrer Form und Absicht, entstammt keinem systematischen Plan und keinerlei Verbindung mit der zeitgenössischen Psychologie und Philosophie, auf die die französische klassische Aphoristik und die deutsche Romantik nie verzichten konnten. Sie übersetzt persönliche Erfahrungen ins Allgemeine zurück und bewegt sich wie die Aphorismen Paul Valérys am ungezwungensten im offenen Bereich der Systemlosigkeit.

Die Sprache

Daher hat auch das Buch *Die Sprache*, in dem u. a. die unter dem Titel *Sprachlehre* entstandenen Aufsätze vereinigt sind, zur wissenschaftlichen Grammatik oder zur modernen Sprachwissenschaft keine ergiebige Beziehung. Es ist nach Motiven, Stil und manchen Anspielungen mit der klassischen

[21] Der sehr persönliche Charakter dieses Aphorismus wird erkennbar aus den Zeilen des 1919 veröffentlichten Gedichtes *Nach zwanzig Jahren: Halb ein Phantast aus Mangel an der Welt, / halb ein Pedant aus Überfluß an mir / kenn' ich im Ganzen mich mit mir nicht aus.* (*Worte in Versen*, Bd. 5, Leipzig 1920, S. 9.)

deutschen Tradition, der oft zitierten Sprachkritik Schopenhauers in den *Parerga* verwoben, aber es weicht, wenn man von der gelegentlichen Auseinandersetzung mit Karl Voßler absieht, jeder Verbindung mit der Wissenschaft aus. Dies ist um so merkwürdiger, als in der an Nuancen und Sprachproblemen aller Art sich erregenden analytisch-logischen Kraft immer wieder die Verwandtschaft zutage tritt mit jener deskriptiven Grammatik und Sprachkritik des 20. Jahrhunderts, die den normativen Ordnungsbegriffen früherer Zeiten längst entsagt hat. Um so merkwürdiger, als ein Geist, der für Philosophie und Wissenschaft kein Organ hatte, in der konkreten Sprachbetrachtung sich dort mit ihr berührt, wo er dem normativen Gesichtspunkt, unter dem das Verhältnis von Sprache und Denken betrachtet wurde, oder dem Schulmeisterlichen, das der *Sprache eine Korrektheit zumutet, die ihr den Atem benimmt*, den Boden entzieht. Subtile Beobachtung und feinste Unterscheidung von Formen (wie: der und welcher – von und aus – bis – das Impersonale usw.) wirken jedem Schema, in das man die Sprache einspannen möchte, entgegen. Wenn in seinem Denken die Sprache eine beherrschende, zentrale Stellung gewann, so heißt das, daß jeder sprachliche Ausdruck auf eine ideale Form bezogen ist, in der Wort und Gedanke einverstanden sind und das Bild nicht nur Hülle des Sinnes ist. Ganz und gar im Kreis der Sprache – nicht der Ideen, der „Weltanschauungen" – verharrend, wird die geistige Vermittlung zwischen Sprachform und Erkenntnisform immer von neuem geschaffen und die Sphäre des „Falschen" von der des richtigen Wortes stets von neuem abgegrenzt. So kann es falsche Wendungen („wieso kommt es"), falsche Verwendungen von „bis", „nur noch" und „nur mehr", falschen periphrastischen Ausdruck, falsche Verdeutschung von Fremdwörtern geben, und gleichwohl wird die Betrachtung nicht in die Grenzen von Richtig und Falsch eingespannt. Denn: *Es gibt in der Sprache nichts Falsches, das die Sprache nicht zu einem Richtigen machen könnte ... Die Regeln sind wohl einem Sprachgefühl abgenommen, aber ein feineres könnte sich wieder in ihrer Auflösung bewähren* (*Die Sprache*, II, S. 27). Das heißt, daß das Richtige nicht im Sinne der normativen Grammatik die Richtschnur des sprachlichen Ausdrucks bildet, weil an Wort und Satz nicht die Eindeutigkeit und Bestimmtheit, sondern die Vieldeutigkeit herausgehoben wird, die nicht als ein Mangel, sondern als ein Vorzug gilt. Denn im Widerspiel von Spruch und Widerspruch vereint die Sprache verschiedene Ansichten in sich. Inkorrektheit meint nicht Gegensatz zum herrschenden Sprachgebrauch, sondern zum adäquaten und notwendigen Ausdruck des Gedankens. So ist der Plural Schillinge inkorrekt, sofern an eine summierende Bezeichnung und nicht an eine Herzählung einzelner Münzen gedacht ist, die Verdeutschung von Adresse durch Anschrift unglücklich, weil Verdeutschung einer Metapher, usw. – man könnte in mancher Hinsicht an den Gesichtspunkt von Henri Frei denken, der seinen Standpunkt charakterisiert als „une conception fonctionnelle, qui fait dépendre la correction ou

l'incorrection des faits de langage de leur degré de conformité à une fonction donnée qu'ils ont à remplir"[22].

Ausgangspunkt der Untersuchung ist stets das einzelne Phänomen: also eine Konjunktion, ein Pronomen, das Impersonale. Dem „Es" gelten eine ganze Reihe von Analysen, nicht nur um seine grammatische, sondern auch um seine rhythmische, poetische Funktion zu beschreiben, die gestattet, es bald nach dieser, bald nach jener Seite der Betrachtung hinüberzuziehen. Sätze wie: *Es rast der See und will sein Opfer haben, Es kann der Frömmste nicht in Frieden leben*, u. ä. zeigen gerade durch den Vergleich mit entsprechenden Sätzen ohne Impersonale, daß es desselben nur bedurfte, um einen berichtenden oder feststellenden Satz aus dem Gleichgewicht, in dem er sich hielt, zu entfernen und ihm eine veränderte Bedeutung zu geben. Solche und verwandte Beobachtungen – des Reimes, der Übersetzung, der Wortgestalt – sind nicht nur Produkte einer logischen Analyse, enthüllen nicht nur die Artikulation von Gedanken, sondern wollen dem Leser auch den ästhetischen Gefühlston eines Wortes oder die künstlerische Stimmung, die eine bestimmte Satzform belebt, plausibel machen. Man fühlt sich wie von selbst auf jene Unterscheidungen der modernen Sprachwissenschaft zurückgeführt, die z. B. die Theorie Hermann Ammanns bestimmen, der die Problematik des Satzbegriffes methodisch in ein neues Licht gerückt und den Anteil der logischen und poetischen Faktoren an der Satzbildung und deren gegenseitiges Verhältnis am deutlichsten beschrieben hat[23]. Der Rahmen, in den sich viele Unterscheidungen von Karl Kraus einfügen, war gleichzeitig von der modernen Linguistik geschaffen worden. Aber es schmälert die Bedeutung seiner musischen und grammatischen Betrachtung nicht, daß sie, ganz ohne Konnex mit der Wissenschaft entstanden, sich doch oft in ihrem Kreise halten kann. Der Weg, den sie in den Aufweisungen von Bedeutungs- und stilistischen Unterschieden nimmt, hebt uns – auch hier im Einklang mit der modernen Sprachwissenschaft – über die Schranken bloß reglementierender Grammatik hinaus.

Literatur und Lüge

Auch das Buch *Literatur und Lüge* verläßt den Kreis satirischer Vorstellungen nicht. Es steht nicht außerhalb der essayistischen und satirischen Produktion, nimmt es doch Themen auf, die in *Untergang der Welt durch schwarze Magie*, in *Die Chinesische Mauer*, in *Die Sprache* schon behandelt worden waren. Schon dort bildeten sich in der Vielheit ihrer Funktion mehrere Arten von Literaturkritik aus, so daß scharfe Grenzen zwischen den Essay-Bänden sich nicht ziehen lassen. Der letzte teilt mit den anderen die Einwilligung in

[22] Henri Frei, *La grammaire des fautes*, Paris–Genf 1929, S. 18f.; cf. auch August Debrunner, *Sprachwissenschaft und Sprachrichtigkeit*, N. Jb. 1922, S. 201ff.

[23] Hermann Amann, *Die menschliche Rede*, Lahr i.B., bes. Bd. 2, 1928. Cf. auch die tiefdringende Untersuchung desselben Verf., *Das deutsche Impersonale*, *Husserl-Festschrift*, Halle 1928. Cf. auch W. Preusters Aufsatz über das Impersonale in: *Beiträge zur Einheit von Bildung und Sprache im geistigen Sein. Festschrift für E. Otto*, Berlin 1957.

früh schon vorgezeichnete Bahnen, setzt die durch das alte Burg-Theater fortgepflanzte Kultur des Schauspiels voraus und verteilt seine Neigung auf Kritik und Satire, mit der sich die „Bearbeitung" (Nestroys, Shakespeares, Offenbachs), die Umdichtung, die Schöpfung harmonisch verbinden. Unmittelbar auf die Kritik an Gundolfs und Georges Shakespeare-Übersetzung folgte die *teilweise sprachlich erneuerte* Bearbeitung der Shakespeare-Dramen und die Nachdichtung von Shakespeares Sonetten. Die Kritik an der Sprache und Dichtung Werfels steigert sich zur Parodie *Literatur*, deren Pfeile das Drama *Der Spiegelmensch* treffen; die Satire nimmt hier zugleich eine Höhenlage ein, in der ein Geist von Übermut und Hohn, ein Brio ohnegleichen die Literatur und den Literaturbetrieb der ersten Nachkriegszeit lächerlich macht.

Für die Kritik von *Literatur und Lüge* ist charakteristisch, daß sie nicht allem Neuen und neueren Regungen offen ist. George und Rilke werden nur streifend berührt, um so öfter werden die Bezirke abgesteckt, in denen sich klassische und romantische Tradition begegnen. Dennoch hat sich die lebendige Teilnahme an der literarischen Gegenwart ein Leben lang ungeschwächt erhalten: früh schon stand die Kritik im Zeichen Liliencrons, Strindbergs, Altenbergs, Wedekinds, Trakls, der Else Lasker-Schüler und zuletzt Bert Brechts, während die Satire Typen wie Harden, Schnitzler, Alfred Kerr, die „Literaturhistoriker" und viele dii minores, deren Namen heute oft nur noch ein Humorelement sind, in den Kreis ihrer ironischen Bestimmung gezogen hat. Die Satire stellt in diesem Buch das sachliche Widerspiel, aber auch das gedankliche Korrelat des Verhältnisses dar, das sich in der Charakteristik der verehrten Dichter erfüllt, manchmal bleibt sie – wie im Fall Nietzsche – in den Grenzen der Sprache, ohne in die Inhalte der Philosophie hinauszugreifen, oder glaubt in Grundformen von Hofmannsthals Stil auch die Momente enthalten, aus denen sich seine Kunst überhaupt aufbaut[24]. Der Puls des satirischen und darum notwendig übertreibenden Denkens ist überall gegenwärtig und spürbar: ob sich das Leben eines Dramas (Wedekinds *Büchse der Pandora*) oder die Struktur des Nestroyschen Witzes, das Spiel seiner Metaphern vor uns ausbreiten – überall wurzelt die Kritik in der Anschauung vom Wesen der Sprache, deren entleerte Formen (wie bei Kerr, Schnitzler, Zweig u. a.) nur

[24] Es ist interessant zu sehen, wie früh die wiederholte Kritik an Hofmannsthal schon vorgebildet war. Schon im 1. Heft der *Fackel* (im Anschluß an eine Kritik der Burgtheater-Aufführung von *Gestern* unter der Direktion Schlenther) finden sich die folgenden Sätze: *Ein Zeichen der Unechtheit tritt dabei greller als sonst in Erscheinung. Es ist ja Hofmannsthals Art, die Offenbarungen der Dichter aus der Hand der Übersetzer zu empfangen. Auch früher konnte man aus manchen seiner Wendungen zuweilen den Gegenstand seiner momentanen Beschäftigung errathen: so, wenn er, mitten aus dem Studium lateinischer Classik heraus, seine Sprache mit Ovidschen Floskeln schmückte, und ganz im Sinne, ja Wortlaute des Römers das Bild einer Überschwemmung z. B. mit den „in den Ulmen hängenden Fischen" (pisces in ulmis haerentes) zu zeichnen pflegte. Heute ergeht er sich in leeren Travestien aller möglichen Stile: „Doch nun zu Bett, dies ist ein buntes Zeug / Von Wiedersehen und Trennung, Angst und Lust, / Und macht den Kopf so wirr, als hätt' man Nächt' / In einem Maskenaufzug umgetrieben..." Ist es nicht, wenn man diese Worte aus seinem „Abenteurer" hört, als lauschte man einer förmlichen Stilkopie Schlegel-Shakespeares? Herr von Hofmannsthal treibt philologische Lyrik.*

als Folie und Gegenbild dienen, an denen die Einsicht in das Eigentümliche der Dichtung und des Schriftstellers gewonnen wird.

Ob aber im Positiven oder im Negativen – auf immer neue Weise erhellen sich die Voraussetzungen, auf denen das schriftstellerische Wesen beruht. „Trotz der Ungenauigkeit des Sprachgebrauchs", meint Erich Auerbach, „ist der Typus [des Schriftstellers] deutlich allbekannt und unverwechselbar geworden. Das ist das Verdienst der vielfältigen Polemik, die sich um ihn und gegen ihn entwickelt hat, als deren Vater und Meister in Deutschland man Karl Kraus nennen muß"[25]. Von hier aus aber wird die Einheit der Züge erkenntlich, die den Charakter und die Ansicht von Karl Kraus bezeichnen, die Wurzeln einer Sprachauffassung, in der er Form und Gedanke in völliger Durchdringung vor sich sah. Die Fäden seiner Sprachkritik hat er schlechterdings nach allen Richtungen hin ausgesponnen, und Sprachkritik, die er an den verschiedensten Erscheinungen geübt hat, wurde ihm kraft der Verschmelzung des Subjektiven und Objektiven zur Bestätigung und Entfaltung einer Regel. Im Besitz einer Idee des Richtigen hatte er sein Leben künstlerisch fortschreitend gestaltet, und die Idee fand sich immer wieder im Kampf gegen das, was ihr gegenüberstand. Der Satiriker ist dem Zwang zur Kritik anheimgegeben, aber in der Kritik entfaltet er noch stets von neuem seine Rechtfertigung. Die Pseudoformen der Schriftstellerei sinken zum bloßen Schein herab, und im Gegensatz von Schriftstellern, die es sind und die es nicht sind, treten sich schroff und unversöhnlich die Prinzipien gegenüber, zwischen denen es keine Versöhnung geben kann. In jedem Zuge muß die Norm als eine durchgängige Einheit zutage treten, als Prinzip des Genius, der die Regel aller Regeln in sich hat und immer von Neuem den Vergleich zwischen der schöpferischen Tätigkeit und fremden, „falschen" Geistesrichtungen zugehörigen Zügen zieht. So auch in dem folgenden Epigramm, das wiederum die Skala der leidenschaftlichen Bewegung seines Innern darstellt und, den „falschen" Schriftsteller vernichtend, die Kräfte des „Berufenen" beschwingt und in eine unbegrenzte Weite hinausweist:

Thyrsigeri multi, paucos afflavit Jacchus

In einem Wörterbuch find' ich das gottvolle Wort.
Wer wohl der Schöpfer war, der solches Anschaun gewährt hat
und den Kontrast gestellt, stärker als in dem Wort
christlich ordnender Güte, das zur Erklärung daneben
und, die nicht auserwählt, die Berufenen nennt.

Viele Stabträger sind, doch wenig von Bacchus Erfüllte;
und die Letzten der Kunst werden die Ersten nicht sein.
Lärmend erraffen sie zu Efeu und Weinlaub den Lorbeer
und sie tragen den Stab, ohne des Gottes zu sein.
Thyrsigeri multi; es sondert die Spreu von dem Weizen,
und es bricht über sie, Unberufne, den Stab. (*Epigramme*, l. c., S. 69.)

[25] Erich Auerbach, *Der Schriftsteller Montaigne*, GRM 1932, S. 44.

Miszellen

Zu Heinrich von Morungen 139, 19

von

Gerd Bauer (Köln)

Die Interpretation der in ihrer Textgestalt nunmehr wohl endgültig festgelegten[1] drei Strophen Heinrichs von Morungen MF 139, 19 ff. ist immer noch umstritten. So hat vor allem Strophe 2 die verschiedensten Deutungen erfahren. Während Strophe 1 die wenigsten Schwierigkeiten zu bieten scheint, stellt Strophe 3 wiederum vor Probleme, die zu lösen ebenfalls auf verschiedenste Art versucht wurde, ohne daß eine Deutung völlig zu überzeugen vermöchte.

Daß 139, 22 *trûrens kranc* nicht im Gegensatz zu *fröiden rîch* steht und „trauervoll" bedeutet[2], ist inzwischen wohl allgemein anerkannt und etwa auch von v. Kraus in seine Übersetzung des Liedes[3] aufgenommen worden. Damit wird auch die Konjektur 139, 28 *si dô spranc*[4] hinfällig.

Obwohl v. Kraus gewichtige Argumente für 139, 32 *sich vermezzen* in der Bedeutung von „wünschen, zugedenken" beibringen kann[5], hat er sich in den Anmerkungen zu seiner Übersetzung[6] doch dafür ausgesprochen, daß „der Dichter die Geliebte weinen läßt, weil sie am Morgen die Nachricht von seinem Tode erhalten hatte"[7]. Indessen scheint 139, 33 *haz* weit besser verständlich, wenn man das Vorhergehende etwa mit Wehrli[8] übersetzt: „Ich fand sie verborgen allein und ihre Wangen naß, da sie am Morgen mir den Tod geschworen hatte". Schwierig bleibt die Bedeutung des Abgesangs, der schon Wilmanns unverständlich erschien[9]. Daß etwa die Geliebte ihren Haß auf den Dichter sogleich wieder aufgäbe, ist nicht gesagt; 139, 33–38 braucht nicht zu bedeuten: nachdem der Dichter die Weinende gefunden hat, kniet er vor ihr nieder, sie zu trösten oder ihr seine Liebe zu erklären[10]. Unmöglich nämlich kann 139, 37 *sorge* den Zustand des *hazzes* bezeichnen; um das *sorge* des Abgesangs mit der im Aufgesang geschilderten Episode in Einklang zu bringen, bedürfte es zumindest entweder der Auffassung von *sich vermezzen* als „fälschlich annehmen" oder aber der Auslegung des Verhaltens der Geliebten (*haz*) als auf Eifersucht beruhend[11]. Das eine ist wohl sprachlich unmöglich, das zweite im Gedicht nirgends ausgedrückt und wenigstens unwahrscheinlich. Eine durch v. Kraus in der Anmerkung zu seiner Übersetzung des Liedes[12] vorgetragene Auffassung, wonach umgekehrt *haz* auf einen früheren Gemütszustand der Geliebten hinziele, wird doch wohl widerlegt durch das *tuot* 139, 34, das sich mit Sicherheit nur auf die Gegenwart der im Aufgesang geschilderten Situation beziehen läßt. Vielmehr vergleicht der Dichter den derzeitigen Haß der Geliebten (der sich eben darin äußerte, daß sie ihm am Morgen den Tod wünschte) – und nur hier bezieht sich der Abgesang auf die im Aufgesang geschilderte Situation! – mit seinem früheren Zustand unerhörten Werbens[13], der ihm allerdings mehr Schmerz bereitete als ihre unverhüllte Feindschaft.

[1] Siehe Text und Anmerkungen in *Des Minnesangs Frühling*, neu bearb. v. Carl v. Kraus, 31. Aufl., Leipzig 1954 (= MF); Carl v. Kraus, *Des Minnesangs Frühling. Untersuchungen*, Leipzig 1939 (= MU), S. 319.

[2] So etwa Carl v. Kraus, *Zu den Liedern H's v. M.*, Berlin 1916 (= Lieder), S. 45; *Heinrich von Morungen*, hrsg. v. Carl v. Kraus, München 1925 (= Übs. 1925), S. 74.

[3] *Heinrich von Morungen*, hrsg. v. Carl v. Kraus, München o. J. (2. Aufl. 1950) (= Übs. 1950), S. 75.

[4] Lieder, S. 45; MF, S. 469 (Anm. zu 139, 22).

[5] Lieder, S. 45, Anm. 5; MF, S. 469 (Anm. zu 139, 31 f.); MU, S. 319 f.

[6] Übs. 1925 und Übs. 1950.

[7] Übs. 1925, S. 103; Übs. 1950, S. 103.

[8] *Deutsche Lyrik des Mittelalters.* Auswahl u. Übersetzung v. Max Wehrli, Zürich (Manesse) 1955 (= Wehrli), S. 143.

[9] AfdA 25, 1899, S. 348.

[10] Abhängig von der Auffassung des *sich vermezzen* als „fälschlich annehmen" oder als „zugedenken, wünschen".

[11] So Lieder, S. 45 f.

[12] Übs. 1950, S. 103.

[13] So die Erklärung Vogts MF, S. 469 f. (Anm. zu 139, 34). Dagegen aber MU, S. 319 und Anm. 2. Im dort zitierten Satze Vogts muß „damals" als „früher", d. h. vor der in Strophe 2 geschil-

sein; die wohlwollenden Blicke der Geliebten veranlassen den Dichter, *âne leide* mitzuspringen[37]. In Strophe 2 ist der Gemütszustand der Dame (aus welchem Grunde?) ins extreme Gegenteil gewendet: sie haßt den Dichter. Dieser Haß aber muß ihm weniger Schmerz bereiten als der von der ersten Strophe implizierte[38] Zustand unerhörten Sehnens. So bilden Strophe 1 und 2 These und Antithese im „Liebesprozeß", auf welche nun in Strophe 3 die Synthese folgt: Auflösung des Spannungsverhältnisses in der endlichen Hingabe der Geliebten, veranlaßt durch den Überschwang der männlichen Liebessehnsucht.

Wenn Wilmanns[39] glaubt, jede folgende Strophe drücke „ein höheres Maß leidenschaftlicher Erregung" aus, so ist dies nur bedingt richtig[40]. Nicht eine Steigerung des gleichen Gefühls äußert sich in der Reihenfolge der Strophen, sondern grundverschiedene Gefühle (unerfülltes Sehnen — Haß — leidenschaftliches Verlangen) setzen sich deutlich voneinander ab bzw. werden in der großen Synthese der letzten Liebeserfüllung in Strophe 3 aufgehoben. Die Reihenfolge der Strophen aber muß die überlieferte sein, denn die Minnegewährung in Strophe 3 bildet den Höhepunkt des Liedes.

[37] Nach H. Furstner, *Studien zur Wesensbestimmung der höfischen Minne*, Groningen/Djakarta 1956, strebt die Minne, wie die (wesensmäßig allerdings völlig anders geartete) Liebe, nach der Schaffung eines „Wir" (S. 51 ff.), das sich aber infolge der besonders strukturierten höfischen Gesellschaftsordnung in der Öffentlichkeit nicht realisieren läßt (S. 63 ff.). Solange daher das Zusammensein der Minne-Partner in der Öffentlichkeit der höfischen Gesellschaft erfolgt (etwa aus Anlaß eines Tanzes wie in Strophe 1), muß sich das Minneverhältnis auf ein unerfüllbares Sehnen beschränken, das sehr wohl schmerzlicher empfunden werden kann als der *haz*, die völlige Abneigung, auf Seiten der Geliebten.

[38] Dagegen spricht natürlich entschieden das *âne-leide*-Mitspringen des Dichters. Viel besser paßte hierher die Übersetzung von *trûrens kranc* durch „bekümmert, trauervoll" (siehe oben S. 219 u. Anm. 2, 3) sowie die Konjektur *si dô spranc* (siehe ebda., Anm. 4), die weiterhin wohl in Einklang stünde mit der Auffassung der *sorge* 139, 37 als „Sich-Bemühen um, Umsorgen, Fürsorge" (siehe oben Anm. 13). Indessen bildet den Beziehungspunkt für den Abgesang der zweiten Strophe vielleicht ein im Lied nicht näher genanntes Ereignis, das also ganz außerhalb der drei Strophen läge.

[39] aaO., S. 348.

[40] Unter der Voraussetzung, die vorgetragene Interpretationsmöglichkeit bestehe zu Recht. Eins jedenfalls wird die obenstehende Miszelle gezeigt haben: daß die Schwierigkeiten, die Morungens Lied der Interpretation entgegenstellt, weder sämtlich erkannt noch sichere Wege zu ihrer Überwindung aufgezeigt wurden.

Besprechungen

Werner Kraft, Karl Kraus. Beiträge zum Verständnis seines Werkes. Salzburg, Otto Müller Verlag (1956). 366 S. 8°.

Die vorliegende Darstellung ist die erste, der das ganze, auch das nicht umfangreiche posthume Werk von Karl Kraus vorlag, und sogar einige der vielen Briefe, deren corpus leider noch nicht zugänglich ist. Die angewandte Methode ist z. T. die historische. Aus dem noch nicht weiten Abstand von zwanzig Jahren betrachtet der Vf. die Entfaltung einer dichterischen Persönlichkeit, die sich zunächst so zu vollziehen scheint, daß bestimmte Vorbilder, die als einer menschlichen und literarischen Situation gemäß erkannt werden, einen überwältigenden Einfluß erlangen (Otto Weininger, Maximilian Harden). Aber schon in jenen Anfangsstadien trat Karl Kraus bald aus dem Kreis bestimmter Gebundenheiten heraus; die für ihn uneinschmelzbaren Elemente fremder Schöpfung hören auf, ihn zu beunruhigen, die ihm verwandten (Otto Weininger) verhelfen ihm nur dazu, das eigene Wesen gesteigert auszusprechen. Nach den „Lehrjahren" (Kap. III) muten alle Eroberungen des Künstlers nicht an wie ein Ergreifen von Ideen fremder Sphären, sondern wie das Erschließen und Formen dessen, was in der Tiefe seines Wesens Natur und Lebenserfahrung und der vor allem durch Goethe und Shakespeare, Nestroy und Offenbach bestimmte Bildungsprozeß in ihm angesammelt haben. Ihre Erbschaft hat er festgehalten, und der bewahrende, aller Esoterik abgeneigte Grundzug seines Wesens hat in Verbindung mit der verehrenden Hinwendung zu „klassischen" Mustern viel zur Entwicklung eines Stils beigetragen, der auch durch den Geist von Traditionen gefestigt ist und in dem in höchst individueller Gestaltung Formen und Normen einer Vergangenheit gesammelt mächtig werden konnten.

In solcher Wendung in die Vergangenheit lag jedoch weder eine reaktionäre traditionalistische Haltung noch eine Flucht aus der Gegenwart in eine archaisierend verklärte Zeit. Vielmehr klingen in der Bejahung einer ursprünglichen früheren Epoche – das Wort „Ursprung" kehrt in den Schriften von Karl Kraus immer wieder – Vergangenheit und Zukunft zusammen: das alte Wiener Burgtheater mit seinen berühmten Aufführungen Goethes und Shakespeares, die österreichische Komödie des Vormärz, die satirische Musik Offenbachs treten den „Modernen" gegenüber, und im Verlauf dieser Auseinandersetzung entwickelt sich die Satire, die in Kap. IV (Der Satiriker) beschrieben wird, das mit Recht die Rede *Nestroy und die Nachwelt* (1912) in den Mittelpunkt seiner Betrachtung stellt.

Das Geheimnis der Wirkung Nestroys kommt aus der Tiefe eines satirischen Geistes, der alle Elemente des Spiels beseelt und trägt. Otto Rommel hat bemerkt (*Nestroy. Ein Beitrag zur Geschichte der Wiener Volkskomik*, Wien 1930), daß Nestroy die Reflexion von außen in seine Stücke trug. Das berührt sich mit Karl Kraus' Ansicht: daß die Sprache Nestroys wächst in dem Maß, in dem die Idee verkümmert – jene hätte in späterer Zeit als sein „Eigentlichstes" sich gleichsam selbständig gemacht, um zu einem behend spielenden Organismus zu werden, um zu einer Sprache sich zu entfalten, die, ihrer selbst gewiß, sprungbereit, einzigartig in Wortwahl und Wortwitz, bestimmt war, Organ der Satire zu werden. Der Vf. hat sicher recht, in der Vorliebe Karl Kraus' für Nestroy eine Wurzel des Gegensatzes zu Hofmannsthal zu sehen. Dieser glaubte noch an die Erneuerung des Burgtheaters, an die Reinhardtsche Bühne, er hoffte, den Zug barocker Tragödie ins Überzeitliche bejahend, die Sprache in den Dienst des Theaters stellen zu können. Einer solchen Funktion sperrte sich Karl Kraus, öffnete sich aber um so mehr der Sprache Nestroys. *In Nestroy ist soviel Literatur, daß sich das Theater sträubt* ... – und Karl Kraus erkannte die echte Aktualität eines Witzes und Sarkasmus, der seine Fortsetzung – so meinte er – nicht im Naturalismus, sondern in Frank Wedekind gefunden hat. Zur Zeit der Entstehung der Nestroyrede hatte die Satire längst das Bewußtsein ihrer eigenen Natur erlangt. Im ersten Weltkrieg sind viele bereits

geformte Glossen und Gedanken aus verschiedenen Bereichen in das große Drama *Die letzten Tage der Menschheit* eingegangen, die in einem Punkt – keineswegs in allen – charakteristisch für das satirische Verfahren überhaupt ist: Seine Hauptwaffe wurde das Zitat. 1929 schrieb Karl Kraus, sich selbst interpretierend: *Juvenal hielt bei dem difficile est satiram non scribere. Da war noch Spielraum zwischen Stoff und Gestalt. Er konnte eine Satire schreiben, ja es wurde ihm schwer, keine zu schreiben. Ich war strafweise in eine Zeit versetzt, die es in sich hatte, so lächerlich zu sein, daß sie keine Ahnung mehr hatte von ihrer Lächerlichkeit und das Lachen nicht mehr hörte ... Die Satire zu schreiben, war schwerer geworden, da die Wirklichkeit mit ihr bis an den Rand kongruent schien und nur von dem, der sie zu sehen und zu hören verstand, zitiert zu werden brauchte.* Darum beweist die Sendung des Satirikers sich nun im Zitat, und an dem Kriegsdrama sind alle Sprachen der Zeit beteiligt, Unterredungen, Frontberichte, Zeitungsartikel, Leitartikel, Börsengespräche – der Umriß aller Dinge kommt zum Recht, und indem die Gestalten des Krieges auf eine große Fläche hinübergespielt werden, weitet sich der Raum; die gesprochenen Sätze des Alltags stehen in einer geistigen Welt, und selbst scheinbar harmlose Vorgänge bewirken, da sie von einem „kosmischen Punkt" regiert werden, die stilistische Drehung jedes Motivs: jedes der vielen Zitate, jede der vielen Sprachen muß in Lächerlichkeit sich selbst verzehren. Das Vergessen des Geschehens, das man geduldet hat, räumt einer andern Instanz den Platz: der Erinnerung. Während die Presse, dem Tage hingegeben, gleichgültig ist gegen das, was war und sein wird, während das Vergessen den Krieg in solcher Distanz hält, daß er wiederkommen kann, hat die schuldbewußte Erinnerung niemals die Schatten einer furchtbaren Epoche abstreifen können. In einer ironischen Wendung gegen die Memoiren Wilhelms II. wird die Pseudoerinnerung so getroffen wie das Vergessen, das Gefahr läuft, das Leiden zu verewigen: *Wir, die ein kurzes Gedächtnis langer Leiden tauglich macht, sie wieder zu erleben, möchten vergessen, was jene getan haben. Sie aber haben es gut: sie können sich erinnern* (IV, S. 293).

Es war ein glücklicher Gedanke des Vf., in dem schönen Kapitel „Offenbach: Der Brief der Perichole" die satirische Kunst in der Auseinandersetzung mit der Musik zu zeigen, die dem Künstler keinen zu großen Spielraum lassen kann, so daß die Sprache stets nur als ein Ausgleich gegensätzlicher Spannungen erscheint, und, ihrer Grenzen bewußt, sich der Musik zuneigt, ohne je sie überwältigen zu wollen. Zwei verschiedene Ströme, die nicht nebeneinander, sondern ineinander laufen – die „Eindichtung des Wortes in die Musik", von der die Nachdichtungen von *Mme l'Archiduc*, *La Perichole*, Zeugnis ablegen.

Das Kap. IV führt in einer zusammenfassenden Überschau zu Problemen der Sprache und Sprachkritik, des Aphorismus und der Schrift *Heine und die Folgen*, die 1910 erschienen ist. Jene Schrift hat die Umgestaltung des Verhältnisses zu Heine eingeleitet, weil sie, ferne der konservativen oder antisemitischen Bewegung, nur die Abkehr von einem Stil suggeriert, der begehrt wurde in einem Umfang, der sich mit der Entstehung und dem Wachstum des Journalismus zu decken schien. Dieser fühlte sich Heine verwandt und wählte nicht zufällig ein Vorbild, das die für die Zeit bis dahin gültigen Masse zu sprengen schien. Die in vielem zweifellos große – vom Vf. bemerkte – geschichtliche Einseitigkeit von Karl Kraus' Kritik verdeckt doch nicht das Allgemeine jener Schrift, die als bewegende Kraft in die Werke der beiden nächsten Jahrzehnte weitergewirkt hat. Die Kritik der *Folgen* stellt im Werden der Satire einen notwendigen Bestandteil, eine wichtige Vorstufe dar.

Gilt ein überleitender Abschnitt dem „Autor und Leser", so ist der letzte Teil (VI–VII) ausschließlich der Analyse vom ausgewählten Gedichten aus den neun Bänden *Worte in Versen* (1916–1930) gewidmet. Sie scheinen merkwürdig unabhängig von ausgeprägten Formen, die die Lyrik Hofmannsthals, Georges, Rilkes befolgt hat. Wo Erinnerungen hineinspielen, sind sie der eigenen Form so anverwandelt, daß sie kaum kenntlich sind. Während man in Frankreich stets versucht war, von den *Fleurs du mal* schrittweise zu den lyrischen Gebilden anderer Dichter aufzusteigen (Rimbaud, Mallarmé, Verhaeren u. a.), in denen immer noch Spuren von Baude-

aires Eigenart sich entfalten, sieht man die Hauptstücke der deutschen Lyrik des 20. Jahrhunderts häufiger wie vereinzelte Funde an und betrachtet sie – täusche ich mich nicht – seltener im Umkreis verwandter Möglichkeiten. Wenn der Vf. vergleicht, so tut er es nicht, um ähnliche Elemente in einen übergreifenden Traditionszusammenhang hineinzuziehen, sondern um verschiedene Welten voneinander zu trennen, und die Aufdeckung wesentlicher Unterschiede – z. B. gegenüber Dehmel (S. 257ff.) oder Georges Sprachauffassung (S. 322) – gibt dem Leser die Anweisung auf ein Anderssein, dessen Züge in immanenter Interpretation ausgebreitet werden. Die ausgewählten Gedichte ordnen sich in zwei Gruppen: Traumgedichte oder solche der Landschaft, in denen die Natur gleichsam ihre Arme öffnet, um ein von der Zeit befreites Dasein aufzunehmen. Die Lücken, die aus der Entzweiung seiner Elemente kamen, schließen sich in Gedichten wie *Valorbe* oder *Fahrt ins Fextal*, deren reale Landschaft symbolische Bedeutung und eine Art Zeitlosigkeit gewinnt. Der Gegensatz von Natur und Zeit scheint ausgelöscht, hier wie in Gedichten, die der Jugend gelten, die am ehesten sich lösen kann von den einengenden Bedingungen zeitlicher Wirklichkeit. Eine solche Einheit ist nicht immer erreicht oder beabsichtigt; wenn die Spannung zwischen der Gegenwart und der erscheinenden Natur nicht aufgehoben wird, laufen zwei Ströme feindlich nebeneinander, Zeugnis eines Bewußtseins, das immer droht, in gegensätzliche Pole auseinanderzubrechen und nur selten in sicherem Schwunge sich emportragen läßt in das „lichte Land" des Traumes, der erträumten Landschaft, um die verlorene Einheit wiederzugewinnen.

Das vorstehende, etwas freie Referat mußte darauf verzichten, auf alle Fragen einzugehen, die das vorzüglich dokumentierte Buch aufwirft. Es ist am originellsten in der Analyse der Gedichte, da dem Leser hier am deutlichsten gezeigt wird, wie Bilder, Metaphern, wechselnde Metren in eine Zusammengehörigkeit erwachsen: nicht nur die Motive, auch alle Teile des Ganzen – Reim, Rhythmus, Bild – treten in jene enge Beziehung, die eine Einheit, die aus Wechselwirkungen besteht, zu voller Anschaulichkeit bringt. Aber das Buch ist auch interessant durch die freilich schwierige, schwer befriedigend zu lösende Disposition des Stoffes. Denn es lassen sich zwar bestimmte Gattungen herausheben oder Interessenpunkte, die scheinbar jenseits des Übrigen liegen, und doch enthüllt sich in der Art, wie die Gattungen ineinander übergehen können, daß alle immer nur Glieder eines Ganzen sind, von denen jedes mit jedem, durch die übergreifende Einheit „Sprache" verbunden, in organischem Zusammenhang steht. Weil alles Einzelne Ausdruck einer dies beherrschenden Einheit ist, zwingt der Satiriker dem Interpreten insofern das Gesetz seines Lebens auf, als er ihn ständig zu Überschneidungen veranlaßt, denn auch in den getrennten Elementen schweigt niemals die Vorstellung einer Sprachauffassung, die alle Isolierung verhindert, und alle Motive und Formen auf eine gemeinsame Ebene verweist, in der die Einheit von Existenz und Sprache zusammenklingt. Der Kraft, die das Einzelne in einen Gesamtzusammenhang treibt, kann kein Interpret sich entziehen.

Daß zwischen den einzelnen Interpretationen oft eine gewisse Disproportion herrscht, dürfte dem Vf. kaum entgangen sein. Die Abschnitte über den Aphorismus und die Sprachlehre gehören zu den kürzesten des Bandes, und vielleicht liegt es in der Natur von „Beiträgen", daß hier Vieles nur streifend berührt wird, anderes, wie Glossen, Epigramme, Komödien, Shakespearebearbeitungen und Nachdichtungen in zusammenfassender Interpretation gar nicht zur Sprache kommt, daß der Filiation mit der Geschichte des deutschen Aphorismus – trotz mancher spärlicher) Vorarbeiten – gar nicht gedacht wird (cf. z. B. E. Lewalter, *Friedrich Schlegel und sein romantischer Witz*, Leipzig 1917; F. H. Mautner, *Der Aphorismus als literarische Gattung*, Zeitschrift f. Ästhetik, 1933, S. 132ff.; H. H. Asemissen, *Notizen über den Aphorismus*, *Trivium* 7, 1949, S. 144ff., der allerdings dem Charakter der aphoristischen Prosa gar nicht gerecht wird).

Ob es dem Autor wie den Herausgebern der Gesammelten Werke gelungen ist, einem „Verhollenen und Vergessenen" wieder Resonanz zu verschaffen? Vielleicht am ehesten den Aphorismen, die am reinsten den zeitlosen Anspruch der Satire enthalten. Das Verständnis der Satiren

der Vorkriegszeit oder des ersten Weltkriegs fällt aber einer Zeit schwer, der durch zu nahe Fesselung an den schnell sich verändernden Augenblick selbst nächstliegende Epochen schon in weite Ferne gerückt sind. Eine Beobachtung, die Honoré de Balzac 1841 in *Une ténébreuse affaire* gemacht hat, gilt mutatis mutandis genau für unsere Zeit: *Ceux qui lisent aujourd'hui des histoires de la Révolution française ne sauront jamais quels immenses intervalles la pensée publique mettait entre les événements si rapprochés de ce temps. Le besoin général de paix et de tranquillité que chacun éprouvait après de violentes commotions, engendrait un complet oubli des faits antérieurs les plus graves. L'Histoire vieillissait promptement, constamment mûrie par des intérêts nouveaux et ardents* (*La Comédie humaine*, éd. La Pléiade, Bd. VII, S. 454f.).

Köln-Braunsfeld F. Schalk

Adrien Robinet de Clery, Rainer Maria Rilke. Sa vie, son œuvre, sa pensée. Paris, Presses Universitaires de France 1958. 288 S. 8°.

In einer kurzen Vorbemerkung zu seinem neuen Rilkebuch distanziert sich der Autor von den Rilke-Forschern, welche die Dichtung mit „gelehrten Kommentaren" und „philosophischen Betrachtungen" umgeben und dabei immer in Gefahr sind, ihren Zauber zu zerstören „... et d'étouffer, sous de pâles abstractions, les œuvres vives de la poésie pure" (S. 1). Er will deshalb diesen „fatras" (das Wort hat die Stimmungsnuance des ersten Faustmonologs, da die tote überlieferte Gelehrsamkeit angeklagt wird!) bei Seite lassen, um auf eine direktere und einfachere Weise nacheinander das Leben, das Werk und die Gedankenwelt Rilkes zu behandeln. Dieser naive Optimismus aus der Blütezeit der inzwischen emeritierten Jugendbewegten zieht sich durch das ganze Buch und verhindert, daß die wirklichen Probleme, die sich heute der Rilkeforschung stellen, auch nur gesehen werden. Dabei ist es offensichtlich, daß es an frisch-fröhlichen Rilkedeutungen und Rilkeparaphrasen, die aus Ehrfurcht vor dem dichterischen Wort auf Begriffsschärfe und Gründlichkeit verzichten, niemals gefehlt hat, während sich unter den über dreihundert Arbeiten zum Thema diejenigen an den Fingern herzählen ließen, welche mit wirklicher Wissenschaftlichkeit vorgehen.

Es kann hier nur angedeutet werden, daß die nicht seltene Enttäuschung des Germanisten über die französischen Veröffentlichungen seines Fachs auf allgemeinere Verhältnisse der Literaturwissenschaft zurückzuführen sind, nicht etwa auf eine stiefmütterliche Behandlung der germanistischen Studien oder gar auf eine Barriere, die dem Verständnis der deutschen Literatur hinderlich wäre. Robinet de Clery, der ein ausgezeichneter Kenner der deutschen Sprache, Geschichte und Kultur ist, wozu ihn seine schweizerische Herkunft besonders befähigt, steht so völlig in der Tradition der französischen Literaturwissenschaft und ihrer gegenwärtigen Schwierigkeit, daß dieser Ausblick hier angebracht erscheint: Während die führende Rolle der französischen Literatur und einer ihr eng verbundenen Literarkritik und Essayistik seit der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts bis heute fast unbestritten geblieben ist, hat die wissenschaftliche Literaturbetrachtung, die ihren ersten Gipfel ebenfalls in Frankreich erreichte, seit den zwanziger Jahren etwa einen Stillstand erlitten. Die Literaturwissenschaft oszilliert zwischen einem den großen Vorbildern und Methoden des 19. Jahrhunderts zugewandten Konservativismus und einer Annäherung an den Stil und die Interessenweite der Essayistik; von den Problemen und Methodenfragen der neueren Wissenschaftsentwicklung zieht sie sich gern auf die Position des gesunden Menschenverstandes, des guten Geschmacks und der reinen Tatsachenerforschung zurück. Von dort her hat sich in der französischen Germanistik ein (durchaus berechtigtes) Mißtrauen gegen gewisse geistesgeschichtliche Konstruktionen und eine dunkle, pseudo-metaphysische Begriffs-

Bildung der deutschen Literaturwissenschaft erhoben. Dadurch sind ihr zwar manche Irrwege erspart geblieben; zugleich aber wurde die produktive Auseinandersetzung mit diesen Erscheinungen versäumt, die zu einer kritischen Besinnung auf Ziel und Methoden der Literaturwissenschaft und zu einer Prüfung ihrer Terminologie geführt hat. Auch die methodischen Fortschritte, die sich auf diesem Gebiet seit etwa drei Jahrzehnten in der englisch sprechenden Welt (von den U.S.A. bis Australien) bemerkbar machen, haben auf diese Weise keine Resonanz in Frankreich gehabt. Man glaubt, eine Rückbesinnung auf die sprachliche und stilistische Seite der Dichtung nicht nötig zu haben, da man die Fakten und den Sinn für künstlerische Werte nie verloren zu haben meint. Die etwas komplizierte Begriffssprache des New Criticism (die immerhin eine Ausnahme in der englisch-sprachigen Literaturwissenschaft darstellt) vermochte dabei die gleiche Skepsis zu erregen wie der „deutsche Tiefsinn"; die theoretische Besinnung und das Bemühen um eine adäquate Begriffsbildung werden als unnütze Belastung und als Hindernis eines „unmittelbaren Zugangs" diskreditiert. Es wird so vielfach (von Ausnahmen abgesehen) noch ein „naiver", „unkritischer" Gebrauch von Kategorien und Methoden gemacht, deren Problematik an sich bewußt machen muß, um in die gegenwärtige Diskussion wirksam eingreifen zu können.

Die Einteilung des Buchs von Robinet de Clery in drei Untersuchungen je über Leben, Werk und Gedankenwelt Rilkes zeigt einen solchen „unkritischen" Gebrauch problematisch gewordener Kategorien: Sie setzt einfach voraus, daß sich das Leben des Dichters irgendwie im Werk spiegelt, seine inneren Vorgänge „ausgedrückt" werden, während das Problem, das sich der Literaturwissenschaft stellt, doch gerade darin besteht, die Beschaffenheit dieses Verhältnisses von Leben und Schaffen zu untersuchen (wofür sich der Begriff der „inneren Biographie" herausgebildet hat) und die vage (und deshalb oft irreführende) Vorstellung des „Ausdrückens" durch genauere und dem jeweiligen Dichter angemessene Kategorien zu ersetzen. – Die Einteilung des Rilkeschen Werks in „œuvre lyrique" und Prosaschriften, die wiederum in erzählende Schriften, Kunstkritik und Korrespondenz gegliedert werden, läßt erkennen, wie gefährlich es ist, selbst die „bewährtesten" Gattungsbegriffe in „unkritischer" Weise bei einem neueren Dichter zu verwenden. Die besondere Beschaffenheit der Rilkeschen Prosa (insbesondere des *Malte*) wird durch die Bezeichnung „erzählende Prosa" völlig verdeckt; nur eine vergleichende Betrachtung der Rilkeschen Prosa- und Gedichtstrukturen, die durch diese Einteilung von vorn herein verhindert wird, könnte hier weiterführen.

Am fragwürdigsten erscheint der Versuch, „Oeuvre" und „Pensée" getrennt zu behandeln. Hier wird die „naive" Voraussetzung gemacht, daß der Dichter als eine Art Laienphilosoph eine Gedankenwelt ausbildet, die in seinen Werken „dargestellt" ist, die man also von der dichterischen „Form" isoliert untersuchen und weltanschaulichen und religiösen „Systemen" an die Seite stellen kann; andererseits wird das Dichterische auf eine Art „äußere Formgebung" beschränkt, wiewohl es bei Rilke zumal durchaus noch nicht ausgemacht ist, ob es nicht ein Dichten mit „Ideen" gibt, bei dem sogar gedankliche Verbindungen durch klangliche und rhythmische Affinitäten nahegelegt werden. Eine der wichtigsten Aufgaben der Rilkeforschung dürfte gerade darin bestehen, nicht mehr ein Weltbild und Bekenntnis des Dichters aus seinen künstlerischen Bestrebungen sich aussondern zu lassen, wie es durch das Übergewicht der naturphilosophischen, existenzialistischen oder christlichen Rilkedeutungen geschehen ist. – In dem vorliegenden Buch entsteht zudem noch die Schwierigkeit, daß die bei der vorwiegend inhaltlichen Betrachtung des „œuvre lyrique" bereits festgestellten „Gedanken" in dem Abschnitt „Pensée de Rilke" meist wiederholt werden – und zwar in elf Unterabteilungen (Von „Le rêve", „Dieu", „Les anges" bis zu „Les méfaits de la civilisation contemporaine"), die durch eine kurze Vor- und Schlußbemerkung nur wenig zusammengehalten sind.

Als erste Einführung und Bestandsaufnahme des Rilkeschen Werks und durch die Ausgeglichenheit mancher Einzelurteile und einige treffende Beobachtungen (der üblichen Überbewertung der Fürstin von Thurn und Taxis als „Muse" und innerer Stütze des Dichters wird eine

sicherlich sehr begründete Skepsis entgegengehalten) mag dieses Buch eine Aufgabe erfüllen; es faßt die „bewährten" Einsichten und Urteile eines Teils der bisherigen Rilkeliteratur in einer knappen und angenehm lesbaren Form zusammen (die manche, weniger angenehme Lektüre früherer Rilkebücher ersparen kann). Sein wichtigster (unfreiwilliger) Beitrag zur Rilkeforschung besteht jedoch darin, wiederum deutlich werden zu lassen, daß es (trotz der zahlreichen Rilkebücher) noch nicht an der Zeit ist, zu endgültigen Ergebnissen und einem „abschließenden" Urteil zu gelangen, und daß in manchen scheinbar gesicherten und sehr verbreiteten Ansichten noch Probleme warten.

Göttingen Eva Maria Lüders

DIE SPRACHE

(Gestalt und Gedanke V,
Jahrbuch der Bayerischen Akademie der Schönen Künste)

186 Seiten, 1959, Ln. DM 12.80

Der Band enthält die Texte der Vortragsreihe in München und Berlin: R. Guardini: Die religiöse Sprache, C. F. v. Weizsäcker: Sprache als Information, F. G. Jünger: Wort und Zeichen, Th. Georgiades: Sprache als Rhythmus, M. Heidegger: Der Weg zur Sprache, W. F. Otto †: Sprache als Mythos.

DAS BILD VOM AUSLAND

Fremdsprachliche Lektüre an höheren Schulen in Deutschland, England und Frankreich

Herausgegeben von CHARLOTTE LÜTKENS
und WALTHER KARBE

(Veröffentlichung des Forschungsinstituts der Deutschen Gesellschaft für Auswärtige Politik)

182 Seiten, 1959, brosch. DM 20.—

Inhalt: Einleitung (W. Karbe) — Über Wesen und Funktion des Auslandsbildes (Ch. Lütkens) — Ziele und Aufgaben des fremdsprachlichen Unterrichts: Deutschland (W. Karbe), Frankreich (C. Santelli), England (H. A. Greatwood) — Das Auslandsbild in der Schullektüre (J. Folliet, K. R. Stadler, E. A. S. Butterworth, G. Smolka, Ch. Lütkens) — Vorschläge zur Verbesserung der Lektüreauswahl.
Gegenstand dieser Studie ist das Bild, das die fremdsprachliche Lektüre an höheren Schulen in der Bundesrepublik, in England und Frankreich jeweils vom Leben des anderen Landes vermittelt.

Die Arbeit enthält am Schluß Vorschlagslisten und Anregungen für eine zeitgemäße Lektüreauswahl.

R. OLDENBOURG VERLAG · MÜNCHEN

ITALIENISCHE BÜCHER
UND ZEITSCHRIFTEN

neu und antiquarisch liefert in alle
Länder der Welt

LIBRERIA COMMISSIONARIA SANSONI
VIA GINO CAPPONI 26 FIRENZE/ITALIEN

Neuerscheinung!

Joachim Bumke
WOLFRAMS WILLEHALM
Studien zur Epenstruktur und zum
Heiligkeitsbegriff der ausgehenden Blütezeit.
207 Seiten. Broschiert 32.– DM,
Ganzleinen 36.– DM

Seit Lachmanns kritischer Edition stand der Willehalm im Schatten des Parzival. Man verstand das zweite Werk als eine Art Fortsetzung des ersten, als bestätige sich hier nur, was dort in schwerem Kampfe mühsam errungen worden ist. So schien die Altersdichtung nur einen supplementären Wert zu besitzen, schien das Wolframbild nur um einzelne Nuancen reicher und farbiger machen zu können, während die großen Entscheidungen alle bereits in dem Werk der vollen Manneskraft gefallen waren. Die vorliegende Arbeit versucht, sich von dieser Hypothek freizumachen, indem sie das Andersartige, das Eigene im Bau und in der Gedankenwelt des Willehalm betont.

Die fünf Kapitel behandeln: Die Lösung aus dem Zyklus (Das Problem – Vivianz und der Anfang der Dichtung – Rennewart und der Schluß der Dichtung) – Die epische Struktur (Chanson de geste und roman courtois – Willehalms „Entwicklung" – Analyse der Konfliktgestaltung – Die Handlungsstruktur) – Willehalm und der Reichsgedanke (Sanctus Wilhelmus – Willehalm und Karl der Große – Der Reichsgedanke) – Gyburg und der Gotteskindschaftsgedanke (Femina spiritualis – Gyburgs Frömmigkeit – Gyburgs theologische Spekulation – Der Liebesbegriff) – Wolfram und der Thüringer Hof (Die Datierung des Willehalm – Ludwig IV., Landgraf von Thüringen – Die heilige Elisabeth).

CARL WINTER · UNIVERSITÄTSVERLAG · HEIDELBERG